

جَيروم روجي

سامراء



مكتبة
المجلس الوطني
للمكتبات والادب
NATIONAL LIBRARY AND ARCHIVES

النقل الأدي

ترجمة وتقديم: شكير نصر الدين



النقد الأدبي

جيروم روجي

النقد الأدبي

ترجمة وتقديم
شكير نصر الدين



للنشر والتوزيع

2016

الكتاب : النقد الأدبي

تأليف : جعفر روعي

ترجمة وتقديم : شكير نصر الدين

المدير المسؤول : رفا عوش

رؤية للنشر والتوزيع

الطبعة : 0122/2529628

8 ش. البطل أحمد عبد المميز - هليين

تقاطع ش. شريف مع رشدي

Email: Roueya@hotmail.com

فاكس : + (202) 25754123

هاتف : + (202) 23953150

الإخراج الداخلي : حسين جميل

جمع وتنسيق : القسم الفني بالدار

الطبعة الأولى : 2016

رقم الإيداع : 2015/22015

الترقيم الدولي : 978-977-499-191-2



الإهداء

إلى أمي



تقديم

ينضوي كتاب "النقد الأدبي" للباحث الفرنسي روجي جبروم ضمن خانة الكتب التي عمد القارئ بالأدوات الميسرة لاكتساب المعارف وتسهيل الوصول إلى مضامين دراسية بعينها، تنتمي في هذا السياق إلى حقل النقد الأدبي الشاسع، حيث يمهّد السبيل من أجل استيعاب سهل للتيارات النقدية (النقد الموضوعاتي، النقد التحليلي، مثلاً...) ومعرفة المؤلفين، نقاد ومنظرين (بارت، إيكو، جنيت، باختين، غولدمان، لانسون، مورون، ريشار، وغيرهم) والمناهج التي يجب الاعتماد عليها (التاريخ الأدبي، جمالية التلقي، التكوينية النصية، إلخ) والمفاهيم التي ينبغي التزود بها أثناء قراءة وتحليل النصوص (التناص، الرؤية إلى العالم، العلاقة النقدية، القارئ الضمني، ومثلاتها).

لقد جرت العادة منذ أمد طويل على النظر إلى النقد باعتباره نشاطاً مصاحباً للإبداع الأدبي فحسب، بيد أن الازدهار غير

المسبوق الذي عرفته أعمال نقدية كثيرة خلال القرن الماضي يُظهر بوضوح أن النقد ليس مجرد تمرين على ملكة الحكم، ولا حتى ممارسة للشرح، بل هو بناء، إن لم يكن إنشاء للمعرفة، إذ يُبين في حقيقة الأمر أن الأدب شكل من أشكال المعرفة التي تضع تصوراتنا وممارستنا اللغوية على المحك. وفي هذا الإطار، لا يمكن فصل النقد الأدبي عن تاريخ الفكر.

يعد هذا الكتاب بمثابة تفكير معمق في رهانات النقد، كما أنه بعيد رسم تاريخه، ويقترح تحاليل مفصلة لأبرز تياراته النظرية الأكثر تمثيلية، ويسائل تحولاته الراهنة.

هذا وقد توخينا في ترجمة هذا الكتاب إلى العربية من الدقة ما استطعنا إليه سبيلاً، إذ وضعنا أسماء الأعلام باللغة العربية مرفقة بالمقابل اللاتيني، من باب التيسير، وسرنا على النهج نفسه فيما يخص أبرز المفاهيم النقدية، هذا وسوف يلاحظ القارئ أننا احتفظنا

بالكتابة اللاتينية لعصها تحيّا لكل التباس، وتحط، وتلك حاسة المفاهيم النائية هرمطيقا Herméneutique التي لم سحر وراء ترجمتها بالتأويلية، حتى لا تلتبس مع interprétative، والأمر كذلك بالنسبة للفيولوجيا philologie التي لم ترجمها بلمطة "فقه اللغة" لاختلاف حولة المصطلحين عند العرب وعند الغرب. كما أنها حافضا عن مصطلحات محوثة، احتراماً لمبدأ الدقة العلمية، ومثل ذلك المصطلحات التي ولدها أصحابها لعيان سوف يقف عندها انقاري في مواضعها، ويقصد بها، السوسيونقد sociocritique، والسيكو نقد psychocritique، والتحليلية textanalyse

شكري نصر الدين

نوفمبر 2012 - المغرب

مدخل

"يتمثل النشاط النقدي في النظر إلى الأعمال بصفتها
غير مكتملة، أما النشاط الشعري، «الإلهام»، فإنه
يُجَلِّي الواقع بصفته غير مكتمل"

ميشل بيثور: "النقد والإنشاء"

ريبرتوار، الجزء الثالث، مهنوي، 1968.

إن الصورة المسكوكة التي تقابل النقاد - "المدعين" عن طيب
حاضر، تكشف، شأن كل الصور المعطية، عن عمق مكتوم عنف
ممارس ضد ما يقوم به النقد الأدبي "من دونه، يقوون ميلان
كوبديرا"⁽¹⁾، يكون كل عمل عرصة للأحكام الاعتباطية وتطويه يد
لسيان سريعاً "بل مراراً ما يتم الخلط بينه وبين "معلومة بسيطة
عن أحوال الأدب" - وهذا خلط، مثلما في حالة الآيات الشيطانية

(1) ميلان كوبديرا، الوصايا المعدورة، باريس، جاليير، 1993.

للكاتب سلمان رشدي، أدى إلى الحكم بالقتل على المؤلف [. .]، أي نعم، لم يشكك أحد في أن سلمان رشدي هاجم الإسلام، إذ وحده الاتهام كان حقيقياً، أما بعض الكتاب فلم تعد له أدنى أهمية، لم يعد موجوداً" وبكل بساطة يتم بيان أن من دون النقد الأدبي، "بصعته وساطة، وتحليلاً، يستطيع لعدة مرات قراءة الكتاب الذي يريد الحديث عنه، لس يكون لدينا اليوم أدنى فكرة عن دوستويفسكي Dostoevski، ولا عن جويس Joyce ولا عن بروس Proust".

ويذكرنا جورج بيروس Georges Perros علاوة على ذلك بأن "المسار كاتب - قارئ هو ما يسمى أدباً". بيد أن هذا المسار، خلافاً لصورة معطية أخرى، ليس عمومياً بالكامل أنذا إدان كوكبة من القراء، متقاربون أو متباعدون جداً، ترافق القارئ العر

(1) ج. بيروس، أوراق ملصقة، ج 2، باريس، جاليار

وكذا القارئ الخبير. بعبارة أخرى، إننا لا نقرأ أبداً وحدنا: إن القراءة الخاصة لا تكون حصنة إلا إذا افترت سداكرة، والتي من دوسها لا يكون النقد محكاً، أي تكون هناك مواجهة مع قيمة عمل ما

إن القيمة الأدبية، وهي غير معرولة عن النشاط النقدي، تقع دائماً في حقل تلقى الأعمال المتصارف وفي هذا الشأن، كان جورج بلان Georges Blin محقاً إلى حد ما حينما اعتبر أن لوحة كوربي Courbet، مغربلات القمح، ترمز إلى النقد الذي تتبع وجهة نظره "المحور العمودي"⁽¹⁾ بيد أن النقد لا يحصر عند وجهة النظر "العمودية" هذه، بل يتوجب عليه أيضاً، وفق وجهة نظر "أفقية"، التعرف على روائع الخاصر، علماً بأن المرحلة الراهنة هي مرحلة مستقبلية تجهل نفسها ذلك هو "الاهتمام بالمتنرد" اندي كان يبارسه فليكس فيون Félix Fénéon 1861 - 1944)، ماقد لا يطير له، نصح في رحلته "لملاقاة قريين من الرمن"⁽²⁾

كثيراً ما يعتمد النقد الجامعي، في حرصه على الموضوعية، إلى الجمع بين نوعين معاييرين من المقاربات قراءة مسية حرجية،

(1) ج. بلان، مغربلة القمح: النقد بباريس، ميوني، 1968

(2) ج. بوهان، "فليكس فيون أو المتنرد"، الأعمال الكاملة، ج 4، حقة الكتاب الثمين، 1969

تعتبر العمل في علاقته بالسياق الاجتماعي والسياسي والسري والنفسى - حبيها يعدل على التحليل ظروف إنتاج وتلقي النص وقراءة مسيئة داخلية تناول النص من زاوية الأشكال والدلالات التي ينتجها وعلى نحو منهجي شيئاً ما يقترح توماس بافل Thomas Pavel التمييز بين المقاربات التعاقبية التي تأخذ في الحسبان العمل داخل حركة التاريخ، وتلك الترامية التي تقف عند اشتغال النص في لحظة معينة من التاريخ⁽¹⁾ بيد أنه كيهما كان اهتمام طالب الأدب بهذه الأسئلة، فإن تقييم معارفه يصب في الأعلب على مقولات تفية تمقد حولتها الاستمولوجية نظراً لانحصاها عن سياقاتها، وبالأخص لانعدام الانكسار الشخصي على أمهات النصوص النقدية، وهذا ما تثبت ملاحظة أطوان كومباغنون Antoine Compagnon

"من الصعب اليوم اختيار مباراة بجراح ما لم يكن المرء على إلمام بالتمييزات الدقيقة وبلعة علم السرد (السردلوجيا). إن المرشح الذي لا يستطيع القول هل المقطع السعي الذي بين يديه "متجاسس" أو "متفكر الحكيم"، "متفرد"، أو "تكراري"، "دونشيري"

(1) توماس بافل محولات وتواريات النقد الفرنسي الحديث العهد بحه
أدب. عدد 100. ديسمبر 1995

داحي "أو" حارجي"، لن يقل مثلما كان عليه الشأن
 في الماضي إذ كان يجب التمييز بين "القلب"
 Anacoluthe (حروح الكلام عن غير مقتضى
 الطاهر) و"المجار المرسل" Hypallage ومعرفة
 تاريخ ميلاد مونتيسكيو Montesquieu.

أنطوان كومباتيون، عميت النظرية
 باريس سوي 1998، ص. 11

ليس هدف هذا الكتاب أن يكون جردًا للمبهم، ولا نظرية
 شامة على تيارات النقد الأدبي، بل إنه يقدم نفسه بالآخرى عن أنه
 تمهيد لقراءة الشخصية للمتون النقدية وتأهيل مواجهة لأسئلة
 التي يطرحها النص الأدبي على النقد إن الفصل الأول يقترح
 محض "للإثبات" من خلال التقليديين الكريبيين المتلازمين
 ومتنفسين المبلووجيا واهرمصيفا ويصر فصل اثاني "النقد
 المعبري" الذي نشأ في العصر الكلاسيكي بصفته وعيًا
 بالأكراهات الشكلية والأيدولوجية التي تخبر الأعمال الأدبية. أما
 الفصل الثالث، "النقد في مرآة العلم"، فقد حرص نفسه مدام لحفل
 الأدبي، منذ القرن 19، لا يطمح محب إلى الاستقلال اسداتي بل
 وأيضًا إلى الشرعية الأسنولوجية وهذا يؤدي سا إلى الفصل
 الرابع الذي يصب على خطوات التأويل الكبرى التي يتبعها النقد
 المعاصر، وإلى الفصل الخامس الذي يشدد على الإسهام لرئيسي

لظنية اسعة في قراءة النصوص وأخيراً، فإن الفصل السادس يفتح المجال للتفكير في الدور الأسامي الذي لعبه "النقد النقدي"، الذي مارسه الكتّاب، في القرن العشرين

يبقى أن عبارة "النقد الأدبي" ليست أمراً ساهياً وتتطلب شرحاً سوف يكون مختصراً إذ من جهة نسترجم المقولة الحديثة "أدب" "قصاء تقتسمه حدود"⁽¹⁾ وبالعمل، فإن النقد الأدبي، شأن التاريخ الأدبي، كان سادى الأمر نقداً للأدب "الأحيى أو القديمة وقد نشأ عقب الاتصال بالأحيى" وطرأ لها كانت تعيش في المعنى مرعنة، فقد كتبت مدم دو ستاين Madame de Staël كتابها "عن ألمانيا" (1813)، فكان ذلك، وعن نحو غير مباشر، فاتحة للوعي بوجود أدب وطني، بصفتها موضوعاً قابلاً للملاحظة من "الخارج" وقد تم تحيين هذه لأسئلة في دراسة يقدم ناسكال كارانوها⁽²⁾ Pascale Casanova سحيل عنها

من جهة أخرى، يستطيع مشاطرة كلود ريشتر⁽³⁾ Claude Reichler الرأي في أن التقليد الأوربي (مد هوميروس) يتعرف

(1) د. هولبي. عن الأدب الفرنسي باريس، بورفاس، 1993

(2) ناسكال كارانوها الجمهورية العالمية للأدب، باريس، سوي، 1999

(3) كلود ريشتر "الأدب موضوعه بأويلاً رمزياً" تأويل النصوص باريس،

ميو، 1989

على نص أدبي حينما يقوم هذا النص بتعبير نظرتنا للواقع، الذي يعبر
 دوماً من خلال الخطابات السائدة، من ميثولوجيا ودين وأخلاق،
 وأيضاً العلم حينما يصير هذا الأخير مجرد تبرير للسرعة العلمية
 هكذا يدرك على نحو أفضل تعقيد وكدا ضرورة مهمة النقد
 فهم متكمي اختلاف العمل الأدبي إلى ما لا نهاية له عن أي نص
 جاهز للاستعمال.

الفصل

الأول

1

إرث « القدامى »

سوف نعود في هذا الفصل إلى تتبع ورسم الخطوط الكبرى للاستمرارية التي تميز الإرث الإيستيمولوجي الذي من دونه لا وجود للنقد الأدبي الحديث وإذن سمحخص على التوالي العلاقات بين الأدب والشعرية التي أنشأها أرسطو، مسألة الفيلولوجيا والنقد الأدبي، ومشكل تأويل الأعمال الأدبية من خلال التقليد (أو التقاليد) الهرمطيقية

1. أرسطو ومعايير العمل الشعري

إذا كانت لفظة نقدي (kritikos) في لغة أفلاطون تدل على مدكة التفكير والتمييز، الخاصة بالمشروع، والطبيب، أو الفيلسوف، فإن أرسطو - بحلاف أفلاطون الذي، مثلها هو معلوم طرد الشاعر من جمهوريته (الفصل III و X) - يُخصص للمرة الأولى أعمال الخيال بتمحصن العملي. يعتبر كتاب الشعرية، وهو نص ذو طابع تعليمي كنهه حينها كان يدرس بمدينة أثينا بين عامي 334 و 323

قبل الميلاد، عملاً نظرياً وفكرياً كبير الأثر من جهة، يقوم أرسطو بوصف وتسمية "الأجاس" ، مفهوم استمر استعماله حتى أيامنا هذه، ومن جهة أخرى يؤسس منهجاً يبتدئ بتحديد موضوعه مفهوماً، بعبارات أخرى، بصوغه نظرياً إننا نرى من خلال ذلك لصلة بين النظرية والقد، والتي مرآة ما لا يتم إدراكها على نحو سليم.

وبالفعل، فإن المؤلفات التي تنتمي لـ "فن الشعر ذاته"، وفق "الأثر الخاص" بكل واحد من الأجاس التي تكونه، شأن "الملحمة، والشعر التراجيدي وكذلك الكوميديا"⁽¹⁾، لا تقدم لنا معرفة عادية (مثلها في المؤلفات العلمية حتى ولو كانت مطبوعة)، بل إنها "تحكي"، أو تمثل الحياة، بدل إعادة إنتاجها

(1) أرسطو، الشعرية، باريس، كتاب الحبيب، ص 101

لنصل الأول إثر التقديم.

"فانفعل، ما إن يطرق أحد موضوعًا في الطب أو في التاريخ الطبيعى، متوسلاً النظم والورن، فإن الناس يعتادون تسميته بالشاعر، ومع ذلك ليس هناك من يجمع بين هوميروس وأمدوقليس، عبد النظم والورن، وهكذا من الصواب نعت الأول بالشاعر والثاني بعالم الطبيعة، وليس بالشاعر".

أرسطو الشعرية للمرجع المذكور ص. 102

نوصفه من بين أولى معايير العمل الأدبي (لأن الحديث عن "أدب" سوف يكون بكل دقة سابقاً لأوانه) معيار محاكاة الحياة، التي تقتصر على تمثيل ووضع مسافة مع العالم "الواقعي"، ولتأثيرات الخاصة (بالأخص على صعيد المشاعر) هذه العممية على الجمهور، فإن أرسطو، خلافاً لما يروح له بحأثة القرن 16 و 17 لفرسبي، لا يدعي نتائج وضع تشريع الإنتاج الأدبي للقرون الآتية) إن مسلكه يقوم، خلافاً لذلك، على ملاحظته وإحصاء المهرسات الدعوية في انيومان الصارفة في القدم (مد هوميروس) وهذا المعنى فإن كتب الشعرية يعد في الآن نفسه أول جرد نقدي وأول تحديد مفهومي للظاهرة الأدبية وجراء ذلك فهو يكرم عددًا معيناً من الأعيان المعاصرة والمعاصرة من خلال ربطها بأسماء مؤلفين (هوميروس، سهوكليس، إسجيلوس، يوربسدس، أرسطوفان)، واستخراج مبادئ اشتعال خاصة بأجناس محددة (أي كليات universaux) تنتمي إليها هذه الممارسات - وفق منطق نصفي يستعيره أرسطو من العلوم الطبيعية، الذي هو واحد من مؤسسيها.

وسوف يكون من غير الصائب الحديث، بصدده أرسطو، عن
 نقد أدبي بالمعنى الحديث للكلمة (انظر الفصل 2) إلا أنه من
 الصحيح أيضاً أن الشعرية يشكل المرجع الصمي لكل تفكير
 نقدي، مدام يؤكد على الطابع المبني والواعي للأعمال التي تكمن
 قيمتها وقوتها في المشاعر التي تثيرها عند القارئ وفي طريقتها التي
 بها تعقل وتمثل الشرط الإنساني *la mimésis* (المحاكاة) محاكاة أو
 تشكيل الفعل، أي "ذلك المجال الشاسع حيث الإنسان هو قبل
 كل شيء كائن اجتماعي يفعل ويعاني"⁽¹⁾.

وليس من قبيل الصدفة أن التفكير الأدبي المعاصر يتمسك
 بإرث الشعرية، سواء تعلق الأمر بالفيلسوف بول ريكور Paul
 Ricoeur الذي يبرر كيف أن "العمل المتحيل يساهم في جعل العالم
 الإنساني قابلاً للعيش، وأكثر فهماً، رغم المحدودية المحدية لكل
 فهم"⁽²⁾، أو بجيرار جييت Gérard Genette الذي يشيد عليه
 شعرية الكليات التي له⁽³⁾.

لكن الصلة، التي يقيمها أرسطو ظاهرياً بين الأخلاق والتقييم
 الخيالي للأعمال، قد اندثرت بسرعة من بعده. ما إن تم إدراجها إلى
 روما، فإن كتابيه الكبيرين، المصليين، الشعرية والخطابة، قد تم

(1) ج ك باتسون أن يعيش المرء بوصفه شاعراً، سيسيل، شان فانون،
 1995، ص 78.

(2) بول ريكور، الزمن والحكاية، مجلد 3، باريس، سوي، 1985.

(3) جيرار جييت، مدخل إلى جامع النص، باريس، سوي، 1979.

————— الفصل الأول. إرث أفلاطون

تأويلها بالمعنى المعباري وحملها في خدمة مثاليات العصاة
 وانتكوين المدي التي سادت في الجمهورية ثم في الامبراطورية
 الرومانية وبالتالي فمن خلال كتب شيشرون Cicéron لئلاعية
 عن الأحص، الخطيب (عام 51 ق م) ورسالة إلى آل بيرون أو فن
 الشعر، هوراس Horace (حوالي عام 14 ق م)، وأخيرًا الانسى
 عشر كتابًا ضمن قانون الخطاة لكاتيليان (92 Quintilien ق م)،
 قول من خلال ذلك صار فكر أرسطو الذي تم تحريه، تدريجيًا،
 بمائة صيانة للسكولانية من القرن 12 إلى القرن 15، ولـ "فون
 الشعر" التي رأت النور في فرنسا إبان القرن 16، وخاصة المذهب
 الكلاسيكي في القرن 17.

إن في محنتهم مجال الشعرية بمجال النحو وانلاعة، ولاسيما
 بمن التعبير في الشعر المظوم، فإن المؤلفين أثروا صوغًا محليًا أو
 صوغًا شعريًا للغة، في حرص منهم على إسباع الشرعية عن اللغة
 (وباتي «نحو» الفرنسية بواسطة الأعمال الأدبية، سيراً على هدي
 القدمى ولذلك فإن معايير الحكم عندهم صدرت بمشة تعاليم،
 منها في فن الشعر لصاحبه توما سيبلي Thomas Sébulet

"وهذا أيضاً، يندجأ إلى شعراتنا انيوان واللاتيين خطاء
 وشعراء [] ومثلها أن خطيب المستقبل يستفيد من دروس
 اشاعر، فكذلك الشاعر قديمي أسلوبه، ويجعل من نرته العقيمة،
 أرضاً خصبة، بفصل دروس المؤرخين والخطباء الفرنسيين"

ط سيبلي فن الشعر الفرنسي 1548 ضمن كتاب المفصل

في من الشعر والخطابة إبان عصر النهضة. باريس كتاب الحبيب
1990، ص. 60

إن انطلاق الذي تم على هذا النحو منذ العصر القديم ثلاثي
بين النقد وأشعرية قد فصل لأمد طويل التفكير في لغة الحكم عن
الأعمال، وبالتالي جعل النشاط النقدي يمحصر تخصصه في جرد
لمبوت والمرابا، بالمعنى الكلاسيكي لكلمة "نقد" التي ماتزال
رائجة حتى اليوم إن المخصص المعجمي (وسجل لها على مقالة
"نقد" في قاموس كنوز اللغة الفرنسية) يظهر هيمنة الصراع بين
وصف وتقييم النصوص ومن هذا الانشغال التاريخي يشق ذلك
المد والجزر الدائم الذي يعرفه النقد الكلاسيكي بين تعريف /
تصنيف الأجاس، وتحقيق النصوص وتأويلها

2. الفيلولوجيا والتاريخ الأدبي

بعض الفيلولوجيا الإسكندرية التي نشأت خلال القرن
الثالث قبل الميلاد، شهدت المعرفة الأدبية في العصر القديم أوج
ازدهارها. قدم السحوي أرسطارك السامطراسي Aristarque de
Samothrace (220 - 143 ق م) ساء مكتبة الإسكندرية وصار
أول "ناشر" لأعمال هوميروس وهكذا صارت الفيلولوجيا، وهي
الأخت التوأم للنحو، المعين الضروري على نشر الأعمال، مدام
تحقيق لنصوص كان عرضه تكوين أداء المستصل، أو النحاة. بد
خلال هذه الفترة بالتحديد تم وصف المؤلفين المختارين باعتبارهم

بمادح وفق القانون الإسكندري تحت اسم kekrinos، وهي عبارة يمكن ترجمتها بـ "من تم انتقاؤهم بعد التمجيص". وهذه الكلمة الصعبة سوف يتم ترجمتها لاحقاً في روما بكلمة - "الكلاسيكيين". ولن يتوقف تعريفها عن التطور إطلاقاً من القرن 17 وإلى هذا الحد بالفعل، وحدهم القدامى (الكتاب الإغريق واللاتينيين) كانوا يتبعون منزلة الكلاسيكيين.

ومع كتاب شارل بيرو Charles Perrault طبقات الرجال المرموقين الذين شهدتهم فرنسا خلال هذا القرن. في جرائب، (1669 - 1700)، فإن إدماج أسماء مؤلفين مع صرين جديرين بمكانتهم ضمن المؤلفين الكلاسيكيين (وحدده الصفة كانت موجودة في القرن 17) فتح باب الصراع على السلطة في التاريخ الأدبي، وبالتالي على تحديد المعايير والمناهج النقدية (نظر أدناه).

إلا أن هذه المناهج تُستمد في فرنسا، منذ القرن 16، من تقليدين متنافسين يستندان إلى تصورين مختلفين للصعود، وهما يستمرن حتى أيامنا هذه. التقليد البلاغي الذي يدرس الأدب وفق مقولات عامة (أجناس، نقيبات سردية، صور بلاغية، نيات) باعتبارها كلنات والتقليد الفيلولوجي، خلافاً لذلك، هو تقليد تاريخي، متعمق، إنه ينسج وجهة نظر الخاص، ويهتم بتفاصيل النص، في نوعيته وماديته.

في القرن 19، ازدهرت البلاغة وسط الجامعات والمدارس الثانوية التي سن قوايها ساوليون عام 1803، إلى أن فقد

مصاديقته بعد هريمته سُدان Sedan عام 1870 "فيلولوجي جديدة" - مستمدة من النحو المقارن ومن المذهب التاريخي - سوف تفرص نفسها في التعليم العالي ثم في المدارس الثانوية (انظر الفصل 2، 3 1) ويحلاف اللاعين الذين يسعون، من خلال النص، إلى تحديد طبيعة الحدث الأدبي في كليته، فإن الفيلولوجيين يبررون أن العمل "يُفْشَر" بطُروف إنتاجه الخاصة (السيرية، لثقافية). وبعض الطبعات النقدية للأعمال المرفقة بشروح وافية (أو "المو من النقدية")، فإن الفيلولوجيا أوحدت نفسها أيضا مهمة "تحقيق" النص، مثلما تشهد على ذلك طبعة "مكتبة لاليد" ضمن أصالة النصوص، وفي الآن نفسه إظهار البعد التاريخي للمخطوطات، بفصل أعمال أدوات إجرائية مثل "تأريخ النصوص" و"المصادر" و"الحاشية" - التي ترتبط جميعها بشأه النص وكان كل تلميذ بالمدارس الثانوية يحصع للتأهيل لهذه المسئ حيثما كان يعرض عليه كمثال حالة خواطر باسكال Pascal في طبعة برانشفيغ ولافوما Brunschvig et Lafuma وسوف يرى فيما بعد كيف أن التكوينية (التوليدية) النصية الحديثة المعهد توصل ونحول عمل الفيلولوجي عبر صوغ مقولة المخطوط بطرُبا في ضوء إنجازات البلاغة الحديثة والشعرية (انظر الفصل 4)

ورغم ذلك فإن المذهب الفيلولوجي - الذي من دونه يستحيل نقل المعنى الحرفي للنصوص - سوف يزاوره المسلك الهرمطيقي الذي رأى النور منذ العصر القديم، عندما يتم وضع مشكل تأويل

النصوص، وبخاصة النصوص المؤسّسة (الميثولوجية أو الدينية) إن هذا المسلك المكوّن للنقد الأدبي الحديث لا يستدعي محسب التحليل الدقيق للغة التي كُتبت بها النص، بل يستلزم مقصدًا لنص متوارثًا خلف معنى الكلمات الواضح.

3. التقليد الهرمنوطيقي: المقصد المتواري خلف المعنى

لقد طُرح مشكل تأويل النصوص القديمة بادئ الأمر في أثينا من أجل شرح ملحمتي هوميروس، الإلياذة والأوديسا، وابتدأت صارتا عريبتان عن معاهما الأصلي هل يتعلق الأمرها بقصة، بأسطورة، بموعظة، أم بفلسفة؟ إجابة ممكنة قد نتم عبر التأويل الرمزي، أي عبر فرضية وجود مقصد أعلى وسوف يصير هذا المسلك في الإسكندرية موضوعًا لعلم حقيقي، علم تأويل النصوص، بعد أن فرغ العلماء اليهود الغيلليون من الترجمة الأولى لتتورا (أو القانون الموسوي) إلى اليونانية، والتي طلت بعيدة عن معاهم الأصلي "أصل" مرتبط بالسياق المشترك بين المؤلف وقرائه الأوائس أصل يُعدّ دائيًا ومسبقًا بمثابة اشتغال

ودون طرق الأسئلة المتصلة بطبقات النص الكربولوجية التي تستمر على امتداد مسعة قرون، نذكر فحسب أن مشكل معنى الكتابات المقدسة مرتبط ببعدها التاريخي (وهذا يطرح مشكل دلالة النص الأولى) وبرسالتها الروحية - التي يسميها المفسرون المسيحيون أحيانًا بالمعنى الباطن أو الصوفي - وهو بطبيعته محجوب عن القارئ العادي.

إن استجلاء مثل هذا المعنى الكامل حلف المعنى في النص يستدعي إذن علاقة خاصة بالعلامات التي تولده، ويتم التعامل مع هذه العلامات باعتبارها رموزاً لواقع معابر، كوني، أخلاقي أو إلهي، بعبارة أوضح، بصفتها تعالياً أولاً إزاء عبثية النص إن هذا المسلك، المعروف عند اليونان، تم تطبيقه للمرة الأولى من طرف فيلون الإسكندري (Philon d'Alexandrie) (حوالي 20 ق م - 50 للميلاد) على الترجمة اليونانية للتوراة بصورة مقنعة جداً إلى حد أن المفكرين المسيحيين عملوا على نشره وتعميمه على العهد الجديد.

إن الصياغة الحصرية لمبدأ القراءة هذا تم اقتراحها في رسالة إلى آل كوراشيا، عن "الحرف الذي يقتل والروح الذي يحيي" (الرسالة الثانية، III، 6). لكن هذه القراءة التي يُشرّعها السعبي وراء معنى البصر من المقدمة، هي في حقيقة الأمر نابعة من الفيلولوجيا، وفي الآن نفسه من فن نوعي القراءة الهرمطيقية (من الكلمة اليونانية hermeneia (تجلي المعنى) وسوف تكون لها خطوة كبيرة في القرن 17 عند مفكري الثقافة الحانسنيّة Janséniste وهي من متطلب، قبل كل شيء، مثلها سوف يكتب ناسكال ذلك "خطأً إنسان أولاً، عتبر كل شيء حرفياً ثانياً اعتبار كل شيء روحياً".

ورغم ذلك، فإن التفسير أو الهرمطيقا الإنجيلية باقتراضها وجود "معنى حلف المعنى"، لم يكس في وسعها نمادي مسألة

(٢) باسكال حواطر 284، طبعة فلب سلمي، باريس، كلاسيك عاربي،

السلطة - اللاهوتية، الثقافية أو السياسية - التي نجبر، في نهاية المطاف، التأويل الهرمطقي. وللحرص على احترام معتقدات الكنيسة فإن التقليد السكولائي في العصر الوسيط قد حذ عن هذا النحو من مخاطر القراءات الاعتباطية أو الموعلة في الدنية ونس في الأعباء التفسير الموروثة عن آباء الكنيسة في أربع مستويات للقراءة - حربي، رمزي، أخلاقي وباطني، وهذه صبعة نعتصر صديقتها وديمومتها شريحة قراء محدودة ومتخصصة في تأويل الكتاب المقدس.

ومن خلال جعلها القراءة الفردية للإنجيل ممكنة، فإن حركة الإصلاح، مستعدة في ذلك من انتشار الكتاب المطبوع، سوف تستدعي قارئاً جديداً، سيتعرف على نفسه في الصراع الذي فاده فلاسفة الأنوار وفي نهاية القرن 17، فإن العمل الهدام الذي قدمه الرونستانت بيير بايل Pierre Bayle، مؤلف أول قاموس تاريخي نقدي (1697)، خير مثال عن روح التمحيص الحر (المتحرر من الهرمطيقا بصفتها محدثاً في خدمة اللاهوت) والذي سوف يجعل منه كتاب الموسوعة منهجاً حقيقياً للتفكير.

ولأنها ورثت عصر الأنوار بدورها، فإن الهرمطيق لأدبية الحديثة انطلاقاً من اقتضاءات نظرية نابعة من العلوم الإنسانية، سوف تستحوذ جرتاً على إرث المبلولوجيا والتقليد الهرمطقي - كل مدرسة تأويل موضوعاتي، تحليل نفسي، موسيولوجي -

توازي بالتالي تياراً موعباً للنقد التأويلي (انظر الفصل 3) لكس، في حصص تحديد النقد التأويلي - الذي يتمثل في اردهار "النقد الحديدي" في سنوات 1960 - يسعى أن يرى امتداداً للعلولوجيا الهرمطيقية الألمانية، والتي أرسى قواعدها في نهاية القرن 18 الفيلسوف الألماني فردريك شلير ماشر (1768 Friedrich Schliermacher - 1834).

وتتمثل العلولوجيا التقليدية، كما رأينا سابقاً، في تحديد المعنى الخفي للنص ما وذلك باستعادة الأساس التاريخي المشترك بين المؤلف وقرائه الأوائل، باقية على نحو معارف أن تكون للنص القدرة على مواصلة توفير الدلالة على مر التاريخ كيف السبيل إذن لسد الفجوة التاريخية بين الذات وموضوعها، تلكم هي مهمة المنهج الهرمطيق الذي يسلم بوجود مؤؤل قادر عبر التقمص *empathie* على تبني فرصة شاملة حول معنى النص وتصحيح هذه الفرصة بتحليل النص في أدق وظائفه، بحيث يقترح "مهيماً" كماً للكل وتعرف هذه القراءة باسم "الخلفة الهرمطيقية"⁽¹⁾، وهي منهج، رغم ثرائه الشاسع ونتائجه التي لا مبرار لها، قد أثار جملة من الاعتراضات:

- إنه يقتصر قدم مشروع تأويل العمل في كله، وهو مشروع أقرب إلى التنجيم، منه إلى شيء آخر.

(1) سوف نعرض لدراسة جان سطارسكي "الهرمطيق وحقيقته"، العبر الحية، ج2، باريس، جاليليو، 1967

الفصل الأول يربط «القداسي»

- إنه يتصور النص باعتباره متجانساً، أي بوصفه كلاً مسجّماً مع أحرانه (الهرمطقي يقدم نفسه على أنه علمي) بيد أن النص الأدبي الحديث يرفض أحياناً فكرة الاستحسان القبلي

- إنه يرمي القراءة بصفتها انصهاراً بين الذات والموضوع (إن الهرمطيقا، وهي بذلك رهينة أصولها اللاهوتية، تُعدّ كنيسية، جامعة ومساهمة للتاريخ)

- ومع ذلك، وهما مكمن قوتها حتى أيامنا هذه، إنها تنبثق بفرسية مقصد المؤلف وسوف يرى (انظر الفصل 4) كل ما يدبّر به "النقد الجديد" لقتضي المقصد هذا (نقد الوعي، المرتبط باسم مدرسة جيف، النقد الموضوعاتي والبيوي الذي يمثلته كتاب بارت عن راسين (1963)، نقد "المشروع الأصلي" مثلما يسمى سارتر إلى إعادة رسمه عند فلوبر (انظر الفصل 5).

قد يجازف بالتبسيط، ويقول إن النقد التأويلي المعاصر، ظلّ منه العودة إلى العمل l'oeuvre، فإنه قد وُثِّع على محور معارق نفوذ المؤلف، بوصفه وعي ظاهراتي phénoménologique، أو باعتباره لا وعي تحليلي، شأن سارت الذي اتهمه ريمون بيكار Raymond Picard باستبدال السياات الأدبية الخاصة لأعين راسين بسياات ميكولوجية، موسيولوجية، ومينافيريقية، إلخ⁽¹⁾

(1) ر. بيكار. نقد جديد أو خلداع جديد. باريس. بوفير 1965

ومن المفارقة أن أعمال جان بولاك Jean Bollack غير
 المعروفة كثيرًا لدى الأدباء والفلاسفة، تجسد (ممد تأسيس مركز
 البحث الفيلولوجي بمدينة ليل Lille سنة 1967) تحديثًا
 للفيلولوجيا الهرمطيقية التي "تسبي على الفكرة القائلة بأن مهم
 نص ما يفرص أيضًا التساؤل عن القراءات التي كان هذا النص
 موصوعًا لها على امتداد تاريخه وتلقيه"⁽¹⁾ إن الهرمطيقي
 الفيلولوجية عدح بولاك هي نقد للفيلولوجيا الوصعية (التي
 تعتبر النصوص مجرد وثائق تاريخية)، كما أنها تعتبر نقدًا للهرمطيقي
 التقليدية (الأفلاطونية أو المسيحية) التي حجبت نصوص العصر
 القديم الكبرى إن جان بولاك لا يدعوا فحسب إلى إعادة قراءة
 أمبدوقلس Empédocle، وهيرقلطس وأبيقور عبر إظهار أن
 تفكيرهم كان يتعارض مع منظومات التأويل السائدة، بل وكذلك
 مع منظومات الشعراء المعاصرين البارزين، أمثال بول سيلان Paul
 Celan الذي تم إلحاقه لأمد بعيد بتأويلات الفلاسفة الوجودية

وفي المقابل، فإن النقد الأدبي الأوروبي يظل مديدًا على اندوام
 بقدر كبير إلى التقليد الفيلولوجي الألماني، من خلال مثليه البارزين،
 ونقصد إريك أورساح وليوشيتزر Leo, Eric Auerbach
 Spitzer

(1) جان بولاك معنى صد معنى كلف بمراة حوارات مع يانريك لورسد
 معبر الربيع، 2000، ص. 21.

4. إريك أورباخ وليوشيتز: الفيلولوجيا الألمانية.

بما أن مصموم كلمة "فيلولوج" واسع جدًا على نحو محسوس في اللغة الألمانية والإيطالية أكثر مما هو عليه في اللغة الفرنسية، يجب التذكير بأن هذا العلم الجديد (وهو عنوان كتاب الإيطالي جيانباستيا فيكو *Gianbattista Vico*، *la Scienza nuova*، 1724، ترجمة أورباخ سنة 1924) كان يبشر بظهور يونوبيا معرفة الإنسان في نموه الثقافي الجمعي، فالـ "فيلولوج" تضم البعثة والحياة والحياة، والمؤرخين، والشعراء إن لأدب (بمعنى البعثة) صار بفضل ذلك معادلاً للحضارة، وصار النقد الأدبي - أي الفيلولوجيا - مؤولها المفضل.

في مؤلفه العظيم *Mimèsis*⁽¹⁾ (محاكاة) يوسع أورباخ معنى مفهوم المحاكاة الأرسطي (المقتصر على الفن الدرامي) ليشمل مجموع الأشكال السردية الأوروبية، مع تركيزه على "الإمساك بالمعقول المضاعف، باشكاله الأشد تنوعاً، اسدي به يشد الفن الباس الذين عايشوه، والمضاعف الداخلي للكون الذي يتمون إليه"⁽²⁾

بتعديده لكل تسيط مصرط، ولكن تعميم، قام إـ أورباخ

(1) إـ أورباخ محاكاة تمثيل الواقع في الأدب العربي، 1946، باريس، حاسبار، "تيل"

(2) بول ريمتور "إريك أورباخ أو مديح الفيلولوجيا"، مجلة الأدب، عدد 5،

فبراير 1972، ص 112

النقد الأدبي

(1892، 1957) بتأويل الفلواهر الأدبية من أجل استتخار التفكير الرمزي عند تجمع بشري أو فئة اجتماعية، مد الملحمة الهوميرية إلى رواية هرجينيا وولف Virginia Woolf وعلى امتداد بحثه الاستقصائي، يظهر كيف أن الوعي، حسب الرمن والأمكنة، الذي تكونه جماعة عن نفسها بتعبير مثلها بتعبير أشكال الكتابة "الذي يمثل أصلها ووسطها وهبتها" إننا ندرك عند قراءة هذا المؤلف الرائع عن القراءة كيف أن الأدب، من منظور "الميلولوجيا" الألمانية بشكل وسيلة أصيلة للمعرفة

هي المعاصرة لمجر إ أوروباج، تسمى دراسات في الأسلوب، لصاحبها ليو شيتزر (1887 - 1960) إلى التعرف على روح كانت ما انطلاقاً من لعائه المميرة⁽¹⁾. في تعاملها بالقدر نفسه من اخدم مع تفصيل لعوي أو معنى عمل فني ما⁽²⁾، فإن أسلوبية ليو شيتزر، مدعومة في ذلك بثقافة قارئ عظيم، كانت هي أول من عمل على "جسر اهوة بين اللسانيات و التاريخ الأدبي"⁽³⁾ في قيامه على فرصة أن الشكل الداخلي يخبرنا عن العمل في كلبته، تتدرج أسلوبية شيتزر وفق "حركة دهجاب وإياب" من دراسة تفصيل في اللغة إلى "رؤية العالم" لدى المؤلف Weltanschauung، ومع أنها

(1) ل شيتزر دراسات في الأسلوب مع الترجمة العربية، جاليليار، 1975، ص 54

(2) المرجع السابق، ص. 64

(3) المرجع السابق، ص. 57

تتسم بالدقة، ويظهر منواضع، فإن دراسات شيتزر تسي على مقولة العمل بصعته مطومة. وسوف يكون من المفيد قراءة "عادة أسلوبية - الاستدكار عبد سيلين Céline⁽¹⁾" وأيضاً "الأسلوبية والنقد الأدبي"⁽²⁾.

إن أسحات أورباح وشيتزر ألهمت أحياً من لاحتين، أمثال سطوروسسكي، جان بيير ريشار أو جان كمود منيوه Jean- Claude Mathieu, Jean-Pierre Richard, Starobinski (انظر أدناه الفصل 4 و 5) الذين ساهموا على نطاق واسع في تعميق ما يسمى "رؤية إلى العالم" عبد المؤلف، بأدلة نصية.

(1) منس لعرسة الحديث، 3، 1935

(2) ضمن: النقد، 98، 1955

الفصل



النقد المعياري في الميزان

إن النقد المسمى بالمعياري، المرتبط تاريخياً بمقولة الكلاسيكية،
يجمع من جودة اللغة معياراً حاسماً لتحديد جودة النصوص الأدبية
لكن هذه المقولة المُرَكَّبة لم تظهر في فرنسا إلا في القرن 19 حيث
حددها سانت بوف Sainte-Beuve في مقال من *أحاديث الاثنين* -
"من هو الكلاسيكي"^٥ - نشر سنة 1850 الكلاسيكي كاتب
تحدث بأسلوب حديد وعنيق، معاصر بسهولة لكل الأجيال".
وبالسنة للكاتب الإيطالي كالفينو Italo Calvino، فإن إحراط
مؤلف قديم أو حديث في استمرارية ثقافية معينة تجعل منه
كلاسيكياً، بمعنى أن مسجده "يشير دون انقطاع ركناً من الخطابات
استبدية، والتي يتخلص منها باستمرار"^٦ لكن يبقى أن لنقد
الأدبي، في القرن 17 و 18، يبين للجمهور المثقف أنه يجب قراءة

(١) كلصو العدي من عراه الكلاسيكيين نرحم الفرنسية، باريس، مسوي،

1993

المؤلفين الذين تعتبر "أعمالهم بمثابة مثال" (وهذا هو التعريف الذي يقدمه قاموس روبير الكبير لكلمة "كلاسيكي") في "الأقسام الدراسية" les classes (وهذا تعريف فريتيير Furetière في قاموسه الكوي، 1690). إن هذا المعطى المعيارى - الذي شكّل قطيعة مع حرية القارئ مثلما كان مونتaign Montaigne يتصورها - هو بلا ريب مقدمة لتدريس الأدب بصفته ثقلاً وتوارثاً لـ "روائع الأعمال".

1. مفارقات النقد المعيارى:

1.1 شغرات الإبداع الأدبى:

بعد استعمالها للمرة الأولى سنة 1565 من طرف الحوي هري إيتيان Henri Etienne في مصمصه في ما بين اللغة الفرنسية والإغريقية من ملائمة، ظل معنى كلمة مقدر خلال القرنين 16 و 17

تبعاً على نحو وثيق لإعادة اكتشاف مصنفات العصر القديم الكبيرة التي كانت تبدو لمؤتئين غريبة عنه "بالنسبة لي، أنا الذي أود أن أصبح حكيمًا، وليس عالمًا أو فصيحًا، فإن هذه التعليم المنطقية والأرسطية غير مناسبة"⁽¹⁾.

بعد أن تم جعلها في القرن اللاحق بمثابة منظومة لقواعد الإبداع الأدبي على يد حبراء اللغة ("أهل الاختصاص")، مثلما على يد أعجب كتاب الدراما الكلاسيكيين، صارت شعرية أرسطو الصامس لنقد العالم، إلى حد أن "المطربين هم من دعم وقدم مبادئ الأدب الجديد وقلل تحفيها في أعمال رئيسية، فقد أنابت الكلاسيكية عن نفسها في أعمال النقاد"، حسب ما لاحظته أنطوان آدم Antoine Adam⁽²⁾ وعلى هذا النحو قام الأكاديمي جان شابلان Jean Chapelain، الناقد والشاعر، الذي كتب مشاهير الأكاديمية حول "السيد Le Cid"، بوصف قاعدة "الأربع وعشرين ساعة"، التي سيتبعها كل كتاب الدراما الفرنسيين في منتصف القرن، مثلما هو الحال بالنسبة لقاعدة "التقليد imitation"، وفق تأويل محتمل للمحاكاة عند أرسطو

(1) م دو موبطين "عن الكتب، المقالات الكتاب الشاب،" بمصر بعشر،

باريس، حاليار "حرانه لابلاد"، ص 393

(2) أنطوان آدم لعصر الكلاسيكي، مع 1، 1660 1624 باريس أرنو،

1968. ص. 109.

"إذن أصح كأساس كيون التقليد في كل القصائد
سمي أن يكون كاملاً إلى حد لا يظهر معه أي
اختلاف بين الشيء المُقَدِّ والشيء المُقَدِّ؛ لأن الأثر
الرئيسي لهذا الأخير يتمثل في أن يقدم لندم،
لتطهيره من شهواته المختلفة، الأشياء وكأنها حقيقية
وحاضرة".

ج. شابلان، "رسالة إلى أنطون
جودو حول قاعنة الأربع
والعشرين ساعة"، نشرها آدم
مرجع سابق، ص. 223

وهكذا فإن المقولات النقدية في الكلاسيكية الفرنسية - تقيد
الطبيعة، تطهير "الشهوات المحتلة" - التي تسمح لتشمل كل
الأجاس الشعرية، تحرف مسار مفهوم المحاكاة الأسطوي
(بوصفها تمثيل - إبداع) لعائدة تصور أفلاطوني للشعر باعتباره
تقليدًا - سعيًا للأفكار في خدمة التربية والمصلحة المدنية، وهذا
تصور تم عرضه في الكتاب المباشر، 597 د - 601 ب، من
جمهورية أفلاطون، الذي سترجع إليه

من تحويل دور النقد الأدبي نحو الدفاع عن أخلاق الدولة هو
نصرف مرسي محض، ويدخل في إطار مشروع التوحيد اللعوي
والساسي للمملكة إن تأسس الأكاديمية الفرنسية من طرف

ريشليو Richelieu سنة 1634 يمثل مرحلة حاسمة منه، إذ يمكن للأكاديمية أن تقرر في "المعنى الصحيح" للنص، وترسيخ القواعد التي يجب عليه اتباعها، وبكلمة واحدة تعيير تشريع أدبي حقيقي. مشاعر الأكاديمية حول "السيد 1637" (Le Cid) تمثل سابقة مشهورة من ذلك.

لكن الأحكام الرسمية المصنعة على الإبداع الأدبي تسي بدورها على معايير لغوية أو دعوية ("ويعد الشرح الذي قام به ماليرب Malherbe لشعر ديپورت Desportes سنة 1606 النموذج الأصلي لنقد الائتلاف ذلك) كما تبني على التطبيق انصاره لتعاليم مستقاة من شعرية أرسطو، بل ومن من الشعر لصاحبه هوراس Horace. وبتوليحه للمثالية الكلاسيكية، فإن كتاب بوارس Boileau، من الشعر (1674) هو كتاب دليل عربي للكاتب المتشائم، انتعصب للقواعد التي تترى كل معجر عظيم فالأجسام الشعرية قد صنعت فيه، من الرواية الدعوية إلى الفودفيل لهربي وفق هرمية الذوق، لكنه لا يقصي أي جسم من الأجسام الحديثة (الشيد الثاني) أما عن المسرح، فإذا كانت التراجيديا هي الجنس الأسمى، فليس في مكتبته حرق آداب اللياقة "لا تقدموا للمتفرح أبداً شيئاً لا يصدق / فما هو حقيقي قد يبدو أحياناً غير محتمل الوقوع / (من الشعر، الشيد الثالث، البيتان 46 47) - ولا التورط في العالم السفلي للروائي romanesque "ونحاشوا صعاثر

أبطال لروايات" (المرجع السابق) وباسم من الكتنة ، يطالبت بوانو بضرورة ممارسة الكاتب للرقابة الذاتية " لقد سبق وقلت لكم ذلك ، لا تمروا من الرقابة عليكم / وبحصوع للعقل، قوموا بانتصوب انلارم دون تدمير" (الشيد الرابع البيتان 60 50) وستطيع تفهم أن اسم بوالو نفسه يشكل نقطة فاصلة، حتى عند كتاب القرن العشرين إذ يهديه ميشو Michaux سحرته اللادعة (من كُتبه، 1927)، أما كوسو Queneau فقد تسمى من الشعر "إحدى أعظم روائع الأدب الفرنسي"⁽¹⁾.

يقى أن الوعي اخاد بقواعد الكتابة، الذي يمثل مرادة الكلاسيكية الفرنسية، قد تم تشييه خلال القرن 18، بمعير دوني لا يأتيه الساطل من بين يديه ولا من خلفه، سيما كانت الأشكال الأدبية تتحرر من السادح القديمة وهكذا بإدخال فولتير Voltaire للمرعة لأكاديمية في النقد الأدبي في القرن 18، يعهد بحياة معد اندوق حاصته إلى الـ "نقد"، إله جديد ضامن للطعام في الأدب وفي اللغة.

" لأن النقد، صاحب النظرة الصارمة والصنعة
بمحط معاتب هذا الباب العظيم، ويدراع من حديد
يصد هجمة الشعب القوطي الممجبي"

فولتير معيد الدوق مخلفات باريس جاليلار "عزاة لأبلياد" ص 141

(1) ر. كوسو الكتاب المشاهير. الجزء الثاني، باريس، جاليلار، 1956

الفصل - في النقد المعاري في الميران

2. 1 النقد الكلاسيكي باعتباره حرساً على الأشكال:

ومع ذلك، فإن البرعة المطلقة في القاعدة التي تميز "القرن العظيم"الرسمي كانت تمرر ناقصاتها الخاصة، مادام مشكل "القاعدة" في الفن لا يمكن حله سلطة أخلاقية أو سياسية، ولكنه يدخل فقط ضمن مشروع الكاتب الواعي بالقواعد التي تجعل من كل عمل شكلاً متقدماً وهكذا فإن الأعمال الكبرى في المسرح الكلاسيكي، رغم تلاؤمها الشامل مع القواعد المستوحاة من القدمى، كانت مرآة مصدراً للمكاند والسجلات - بدءاً بمرحبة كورنيي Corneille "السيد" عام 1637 وصولاً إلى "فيدر" راسين عام 1677 - جراء الحرية التي كانت تبديها في استخدام شعرات تمثيل الحدث.

دعكم هو الأثر الذي خلغته "خطابات القصيدة الدرامية الثلاثة" التي تلامس أعرب وأهم أسئلة من الشعر "التي شررها كورنيي عام 1660" وبإحاطته حصومه عن وثوقيتهم الخاصة، فإنه يقصد فعلاً استدال حججهم المعتمدة على سلطة ما بقدر حقيقي مهي على تطور الأشكال "من الثابت أن هناك تعاليم، مادام هناك فن، لكن من غير الثابت ما هي هذه التعاليم هناك اتفاق على اسمها دون اتفاق حول الشيء الذي يدور عليه هذا الاسم، ويتم الاتفاق على العبارات لمبارعة دلالتها"⁽¹⁾

(1) ب كورنيي "خطاب حول فائدة وأقسام القصيدة الدرامية" ضمن الأعمال الكاملة، باريس، سوي. 1963. ص. 821

موليير، بخلاف ذلك، سوف يلجأ في المشهد السادس من نقد مدرسة النساء إلى حجة تعلت عمداً من معايير الحميل "فلسفي الحبل للأشياء التي تمزنا من الأحشاء"، سيما راسين في مقدمته لبريس (Berénice 1670)، لا يتوقع من مسرحيته سوى "أن يُشعر كل شيء فيها بذلك الحزن العظيم الذي يشكل متعة التراجيديا".

وأخيراً، إذا صح أن مجهوداً نظرياً لا سابق له يرافق (مثلاً أنه يكبح) الإنتاج المسرحي في القرن 17 الفرنسي، فإن هذا الانكفاء السلطوي لا ينبغي له أن يحجب النقد المناوئ الذي يشهده الإنتاج الروائي المستق من التيار المعكري الماحس libertin وسوف يكتسي هذا بالتدكير بدور شارل سوريل (1599) Charles Sorel - (1674)، مؤلف حكاية فرانسيسون الهزلية الحقيقية (1623) وأيضاً الخزنة الفرنسية (1664) وفي معرفة الكتب الحيلة (1671)، وهما مصنفان نقديان ولأنه يأخذ في الحسبان السعد التاريخي والسعد الاجتماعي للإنتاج الأدبي لعصره، يعتبر سوريل رائداً لنقد أدبي ما يزال مهمشاً، نقد مُعَادٍ للوثوقية وللرفاعة، والذي يسهر بالمتفقد الحديث

وليس من الغريب أن هذا التطور الذي عرفه النقد الأدبي يمر عبر الدفاع عن الرواية "هذا الخير الزاوي حيث تتم تعليق الحكم الأخلاقي" مثلاً كتب ذلك ميلان كوندرا Milan Kundera في

الوصايا المعدورة⁽¹⁾، أو ذلك "التديس" الذي يجعل من المجتمع الأوروبي "مختمخ الرواة". وعلى هذا النحو، تقوم رسالة في أصل الروايات لسحانة بيير دابيل هيبي Pierre Daniel Huet بوصف نقد "أثربولوجي" حقيقي للمجس الروائي، الذي يسعى البحث عن أصله الأول في طبيعة الإنسان المشكّر، المحب للأمور الحديدية والخيالية، الذي يرغب في التعلم ونوصيل ما انتكره وتعممه، وهذه الرعة أمر مشترك بين كل البشر في كل الأرمسة وكل الأمكنة⁽²⁾.

2. من الجمالية إلى النقد العلمي؛

إن ضرورة النقد الأدبي لن يتأسس قطعاً على تصور جامد للجميل، ولا على تمثّل معياري للغة وللمجتمع حصراً، وبها على المشاعر التي يحسها المتفرح أو القارئ، سوف تشكل مصدر للنقد الجمالي الذي شأ في منتصف القرن 18، وبخاصة في انصده بنقد الفن.

وموارة مع ذلك، وبمفصل موسوعة l'Encyclopédie، ديد. وودالمير d'Alembert, Diderot، (طهر المحدث الأول سنة

(1) م. كونديرا مرجع مذكور، ص 14 .

(2) م د هيبي رساله في أصل الروايات شر لثويه الثالثه 669 - 1969،

باريس، ميربي، 1971، ص. 51

(١٧٥١)، أحد في التشكل خطاب من النوع العلمي حول اللغة (انظر المقالات بمدخل "المحو" في الموسوعة التي سوف تمثل أدوات ثمينة بالنسبة للنقد الأدبي دي التقليد البلاغي وهكذا، تم عام ١٧٣٠ نشر مجسمات Figures عالم المحو ديبارسي Dumarsais (مؤلف المقالات الخاصة باللغة في الموسوعة)، متنوعاً بالكتاب الوجيز لدراسة المجازات أو عناصر علم الكلام والمصنف العام في صور الخطاب، ليير فونطانيي Pierre Fontanier (البدان تم نشرها من عام ١٨١٨ إلى ١٨٢٧، لعائذة المدارس الثانوية والحامعات) وبذلك استكمل بناء أكبر نموذج لتحليل ولقد اللغة الأدبية تم إيجاره في القرن الأسبق، وذلك بتكميله من نحو للتعبير أو "صور" بلاغية.

"قد يسأل البعض إذا كان من المفيد دراسة ومعرفة الصور البلاغية، سوف يجيبه، نعم، ليس هناك ما يفوق ذلك فائدة، بل وضرورة، لمن يريدون اقتحام عبقرية اللغة، وسر أعوار الأسلوب [] إن عدم السعي لمعرفة ذلك، سوف يعنى التحلي عن معرفة من التفكير والكتابة بما فيه من رقة ودقة وسوف يقارب ذلك التحلي عن معرفة قوانين ومبادئ الذوق".

فونتاني صور الخطاب. باريس. فلاماريون، ١٩٧٧ ص ٦٧

إن هذا الجرد المنظم من الأمثلة "المأخوذة عن أمصل كُتُبا"،
 والتي ترقى لدرجة العلم "معجانب صعدة لغة الكلام"⁽¹⁾، سابع
 من محاولة تسي على المعرفة الموضوعية باخصائص الداخلية
 للخطاب "الحميل"، أي على "الدوق"، معيار حكم بنفس الطهر
 عن الذات وعن الموقف الذي تساه هذه الأخيرة إراء الموضوع
 الأدبي ولذلك السبب فإن النقد الأدبي الرسمي للقرن 19،
 انتشكل من تعليم تلك البلاغة، ظل معدب عمومًا
 للمدعين الحقيقيين، أي لتكري الأساليب، من لرومانسيين إلى
 الرمزيين.

وبذلك يسعى أن سحث عن علامات تعبير وجهة نظر
 العمل، في طبيعة الأدب مثلها سوف يحدث ذلك مرًا حلال انقرون
 19 وبداية القرن العشرين - في نقد الفن - وليس على هامش هذا
 الأدب ووجهة النظر هذه هي وجهة الخيالية، المبحث الذي يعبر
 الإحساس بالخص، ذي الماهية الداتة، الذي يحده العمل الفني
 بصفته موضوع تفكيره الخاص والمستقل وهو صاحب تكوين
 تاريخي، مطوع على المدسة الخسة الإنجليز، يعتبر انفس دي
 بوس l'abbé Du Bos مؤلف أول مصنف في الخيالية عبر الوثوقية
 (تأملات في الشعر وفن الرسم، 1719)، الذي يصنع مشكل نقد
 الفن من منظور احتشاري، أي مبني على تجربة الذات المتأمل

(1) ب. فونتاني مرجع مذكور، ص 25

"قد أنعمهم [] تصير أصل المتعة التي توفرها لب
الآيات الشعرية واللوحات قد تدو محاولات تقل
عن ذلك جرأة بأنها متهورة، مادام ذلك يعني جعل
كل واحد يعني باستحسانه أو بغيره [] وهكذا لا
يسمي انتظار الحصول على الاستحسان، إن عجزت
عن جعل القارئ يتعرف في كتابي على ما يحدث
داخله هو، وبكلمة واحدة، حركات قلبه الأشد
حيوية".

الفن في بوس تأملات في الشعر ولن الرسم.

سلاطين، 1967 ص. 8.

إن هذا الإنحياز يؤسس أول نقد حمائي لمملكة الحكم، مادام
يصدر عن حركة خاصة بالذات التي تقوم بعمل الإحساس
وسوف يستعين إذن بمعارف تتجاوز مجال الفن التصويري وحده
العوامل السيكولوجية أو التاريخية التي تتدخل في التقدير، ثم
في تأويل العمل الفني، وتوسع نتيجة لذلك حقل تطبيق النقد
الأدبي.

هكذا، سوف يقدم مونتيسكيو Montesquieu ضمن مقالة
حول الدوق في شؤون الأدب والفن، المنشورة في الموسوعة سنة
1757، تأكيداً في أعقاب دي بوس على العوامل الفيزيولوجية
والتاريخية المؤسسة "مختلف منع النفس التي تشكل مواضع الدوق

من قبيل الجميل، اللطيف، المألأدري، الرفيع، العظيم، السامي،
الخليل، إلح" (مقالة "الدوق"، الموسوعة)⁽¹⁾. وفي الآن نفسه، فإن
هذا النقد المدي للجميل يشر أيضًا بقدر الذات الكلاسيكي،
مادامت "مصادر الجميل، واللطيف والمتع، إلح، موجودة إذن
بداخلنا [.] والبحث عن عللها يعني البحث عن أسباب المتعة
في أنفسنا" (المرجع المذكور) بعبارة أخرى، إن التعرف على
استقلالية هذه التجربة التي لها طبيعة ذاتية يستيق النقد الروماني
مثلما يشر بذلك ديدرو Diderot في مقالته "العبقريّة" السّنة
نفسها، "إن قواعد وقوانين الدوق سوف تُمثل عوائق في وجه
العبقريّة؛ إن تكسرها كي تخلق بحسب السامي، الوجداني
والعظيم"⁽²⁾.

إن الجمالية، في القرن 18، تصع رغم ذلك الإبداع الأدبي تحت
الوصاية التقليدية لنظر "تصويري pictural أو (محاكاةي) بديعة
الشعرية، جزاء تأويل حصري لعبارة مستقاة من من الشعر لهوراس
جُعِلَ منها مُسَلِّمة - ut pictura poesis (الرسم مثل الشعر)
"القصيد تشبه اللوحة" (البيت 367)، وهكذا، وصق رأي الفس
دتوه l'abbé Batteux، أستاذ البلاغة في الكوليج دو فرانس، فإن

(1) مونيسكيو، الأعمال الكاملة، باريس، سوي، 1964 ص 845

(2) ديس ديدرو الأعمال الجمالية، باريس، كلاسيكيات، جريبية، 1988،

الخيالية تجعل الشعر والرسم يصويان في علاقة واحدة مع "الطبيعة الخميلة" التي سوف يكون لها معاً دور إبرازها "إن وضعنا هذا المبدأ في الملحمة، في الدرامي، وفي باقي الأجناس سوف يرى إحدنا أن الشر يتحد لون الشعر في كل المواضع"⁽¹⁾ "تدراك، لن يمكن تقييم - نقد - الشعر إلا في علاقة شيء آخر سواء، "الطبيعة الخميلة"، وهذه مقولة متعالية على الذات وبحصوص مسألة "محاكاة الطبيعة، يستحب الرجوع إلى كتاب مدخل إلى الشعرية مقارنة نظريات الأدب"⁽²⁾ لصاحبه جيرار ديسون

G Dessons

إن تحرير النقد الأدبي كان يقتضي إذن القطع في البدء مع التماثل بين الإبداع الشعري والإبداع التصويري - وهذا ما سوف يعمل عن إبحاره الناقد والمسرحي ج أ ليسينج (G. E. Lessing 1729) - (1780) بخصوص هنر اللاوكون Laocoon أو هنر الحدود بين الرسم والشعر⁽³⁾، باقتراح أول توصيف فاصل بين فنون النعمة، متصلة على نحو أساسي بتعاقب وحدات الخطابات في الرسم، والرسم، فن تزامن الأشياء في الفضاء.

(1) ش. باتوه.

(2) ج ديسون، مدخل إلى الشعرية مقارنة نظريات الأدب، باريس، ديسون، 1993، ص. 62-68.

(3) ج أ ليسينج عن اللاوكون أو عن الحدود بين الرسم والشعر، 1766، باريس، هرمان، 1964.

لكن ديدرو، باعتباره باقداً فيثاً، كاتباً وفيلسوفاً، الذي دحض أطروحات الفس باتوء في رسالة عن الحسم والسكم، كان أول من ألح على أن إدراك ودلالة نص شعري ما لا تخترلان إلى مجموع وحدته، وهكذا فإن ديدرو يقترح المقولة العصرية جداً، ألا وهي مقولة "الشعار الشعري". وبما أن الشعار هو ما يمثل وفي الآن نفسه ما يقول، فإنه لم يعد مقولاً تناول العمل الشعري باعتباره تعبيراً عن فكرة مسبقة، وإنما ينبغي فهمه بصفته إدراكاً للشكل، وفي تصويره على عرار روائع من الرسم، كانتكار للغة. والنقد، على هذا النحو، يكف عن كونه معيارياً، ويصير مأ لك رموز المجهول:

"ليس الخطأ بحسب عبارة عن تسلسل العاط
مشحونة بالطاقة تعرض الفكر بقوة ورفعة، ولكنه
{ أيضاً سيج من الكتابات الميروعلبية متراكمة
على بعضها التي تصف هذا الفكر ويمكن لي انقوب
هذا المعنى إن كل شعر هو شعاري لكن إدراك
الشعار الشعري ليس متاحاً للجميع".

ديدرو، رسالة عن الحسم واليكس، ضمن حلم
دالمير وكتابات فلسفية أخرى (1751)،
باريس، كتاب الجيب، 1984، ص 263

من خلال اعتباره للأدب بأنه سيرة تحول للغة، فإن ديدرو

يؤكد هنا على العلاقة بين العمل الشعري والفارئ، ذلك المجهول الذي يتوجب عليه أن "يتخاطر" معه من أجل فهمه بصعته شكلاً ودلالة

ومدد ذلك الحين، انفتح أمام النقد الأدبي في القرن مسلكان اثنان الأول (وكان بروس ت آخر شاهد عليه) يجعل من النقد علاقة ذاتية متداخلة بين الفارئ والنص، وهي الوحيدة الصالحة لتعريف العمل، أما المسلك الثاني (الذي يجسده تين Taine وتلامذته) فهو يسعى إلى أن يجعل من النقد الأدبي معرفة موضوعية، سيراً على منح العلوم إن هذا البديل، وإن صار قديماً، لم يتم تجاوزه اليوم وعلى هذا النحو عمد أ كومانبيون، في كتابه بروس ت بين قرنين إلى استشراف الاحتمالات المتاحة للناقد نهاية القرن العشرين وذلك عبر القيام بالجهد السريع الآتي:

"إن مختلف النفود الجديدة تمتلك قاسماً مشتركاً لقد همشت الأعمال الخاصة لصالح النفايات العامة والأشكال الخاصة، لقد تجاهلت الأعمال للاستعلاء بالأدب، لقد تخلت عن الراهن لأجل الممكن ويبدو أن الوقت قد حان لتكتمل من جديد بتعريف الأعمال الأدبية، التي وضعت على الجانب مؤقتاً"

أ كومانبيون بروس ت بين قرنين، باريس، لوسوي، 1989، ص 14

يعد النقد الأدبي في القرن 19 لاعتبارات كثيرة بمثابة تكرار عام لما شهدته العقود الأخيرة من القرن العشرين، لكن بدل "الخيفة" فقد كان القرن 19 محق قرن الدراسات التاريخية منظورًا إليها باعتبارها علمًا حقة.

الفصل

الثالث

3

النقد في مدرسة العلوم

في مقدمته لكتاب فيزيولوجيا النقد يؤكد أسير ثيبودي Albert Thibaudet منذ 1930 على الدور الخامس الذي لعبه القرن 19 في ظهور "النقد" بصفته بقاء لمعرفة منظمة حول الأدب

"إن النقد مثلها معرفة وبمارسه هو نتاج بقرون 19 قبل القرن 19، كان هناك نقاد، مثل بييل، فريرون وفوسير، شابلان ودو بيباك، دويسيس دليكارساس وكانتيليان. لكن لم يكن هناك نقد."¹

1 أسير ثيبودي فيزيولوجيا النقد مشورات النقد الحديث، 1930، ص 7

لقد شكّل هذا التمييز معطماً في إستمولوجيا النقد لأدبي، الذي كان يتكون حتى تلك اللحظة من "نقود" تمارس بكن حرية الحكم اصطلاحاً من مقولات جمالية مستمدة من التقليد البلاغي الكبير، بينما صار "النقد" منهجاً مُحَكَّمًا لتحليل النصوص الأدبية، عدد منتقى عدة مباحث - الفيلولوجيا بوصفها علم المعنى، التدرج

باعتباره علم الأساس، والسوسيولوجيا، كعلم للطبائع - مرتبطة فيما بينها بالمثال الوضعي

وبفضل الاستقلال الذاتي التدريجي لـ "الحقل" الأدبي، يطمح النقد الأدبي إلى أن يكون له وضعه الاعترافي كمبحث علمي، ومن ثمة دوره المتعاطف في تلقي وتعريف الأدب وإذا كان "النقد" قد توطد خلال القرن 19 فذلك قد تم أولاً بواسطة الوعي والمسيح التدريجي، الذي ارتقى حينها إلى درجة العلم وسمح له بالقيام قبل كل شيء بمجرد للأعمال الأدبية، على نحو يقترح عنه "باء برصمها وفق ترتيب مفهوم"⁽¹⁾ وفي هذا الصدد، قد يبدو القرن 19 عن حق وكأنه قرن النقد، بيقينيته وتحفظاته النقد في مراة العلم هو أيضًا بقدر لسراب العلم وأوهامه.

(1) أ. ثيودي، مرجع مذكور ص. 19

----- الفصل الثالث النقد في معرسة العلوم -----

1. قرن النقد والتاريخ:

هذه العبارة الشهيرة من أقوال برونيتير Brunetière، ذات درس حول تاريخ النقد "من عصر النهضة إلى اليوم"، ألقه بالمدرسة العليا للأساتذة سنة 1889⁽¹⁾ إلا أن هذا القرن كان مقسمًا على نحو كبير بين المدافعين عن النقد وأتباع التاريخ، إلى حد أن هذا الصراع مازال يسد كل تمكير حول طبيعة النشاط النقدي ومشروعيته العلمية، ويرافق ذلك في الخلفية سؤال الاستقلالية الإشكالي دائمًا عن الحقل الأدبي إن هذه النقاشات تفرع عن الخصوص حدّة السجال الذي سوف يؤدي، حوالي سنة 1960، إلى المواجهة بين أتباع التاريخ الأدبي، وهو مبحث جامعي يتمتع بالقدّم مسبقًا، أنشأ في بداية القرن العشرين أحد تلامذة برونيتير القدامى، جوستاف لاسون (1857 - G. Lanson - 1934) والنقد التأويلي (المسمى بـ "النقد الجديد")، المشتق من العلوم الإنسانية الحديثة، مثل السوسولوجيا والتحليل النفسي أو اللسانيات (نظر الفصلين 3 و4).

لكن خطأ فاصلاً يعصر القرن 19، من حلال النقد الذي يمارسه الكتاب - مثل شارل بودلير Charles Baudelaire، الذي سوف نقرأ له دراساته القيمة عن إدجار بو Edgar Poe المشهورة

(1) ف برونيتير تطور الأحاسيس في تاريخ الأدب أعيد طبعه بمشورات بوكيت، "آجورا"، 2000، ص. 222

من 1848 إلى 1859⁽¹⁾، أو فيكتو هوجو Victor Hugo وكتابه وليام شكسبير (المشور سنة 1864) - تحت مسمى تصور للأدب يجعل من "الحداثة" قيمة لا تخترل في الحتمية التاريخية لقد اصطدم هؤلاء الكتاب بالنقد الذي سوف تتم تسميته بـ "الوصعي"، مثلها به على نموذج العلوم بعص الرواد الذين تم نجب هلمهم مراراً ووضعهم على نحو معارق على هامش أزمة النقد الجامعي لفترة 1960.

سوف يذكر هنا (مع وصفتنا جانباً، وعلى نحو قطعي، اسم سانت بوف (1804 - 1869، الذي يعتبر لوحده الناقد الحقيقي في هذه الحقبة) أسماء هيبوليت تين Hippolyte Taine (1828 - 1893)، فيلسوف ومؤرخ للأفكار، إرنست رينان Ernest Renan (1832 - 1892) فيولوجي متخصص في اللغات السامية ومؤلف كتاب مستقبل العلم (1890)، فردنان برونيتير Brunetiere (1849 - 1906)، منظر "تطور الأجناس"، وأيضاً من أوائل المنظرين في النقد (الموسوعة الكبرى، من، "نقد"، 1890) يعتبر هؤلاء لعمياء قبل كل شيء شهوداً على احتصار تعليم البلاغة، المحكوم عليه، في نظرهم، من خلال تصور لارمي للأدب بصفة شامية وقد أدى بهم ذلك، على عرار المؤرخين، إلى وضع أمس عدم الفوائع الأدبية، الذي سوف يكون جوستاف لانسون بمثابة

(1) شارل بودوير، لأعمال الكاملة، الجزء الثاني، باريس، جيبير، 976

المُرِّيَّ الشُعُوف على هذا العلم أما معالاة هذا النقد الحتمي فسوف يبدد سها بشراسة في البدء بروسست، ثم بيجي (1873 - Péguy - 1914)، الذي سوف يتهمة بإرادة "وصع العقريّة في التاريخ الطبيعي"⁽¹⁾ إن هذه الصراعات التي يبدو وكأنها قد صارت حلقة، يسعى فهمها في سياق الحركة الوضعية التي طلعت القرن 19 بأكمله والتي ورثها القرن العشرون في جزء كبير منه

إن درس في الفلسفة الوضعية المنشور بين عامي 1830 و 1832 من طرف أوجست (1798 - Auguste Comte - 1857)، يمثل الدعامة التي سوف نشأ عليها بواذر "العلوم الاجتماعية"، وفق السمودح نفسه الذي دعم النتائج عبر الممارع عنيها في العلوم الميريانية، أو في التاريخ الطبيعي "إن كلمة وضعية تدل على الواقعي، في مقابل الوهمي [وتصف] التعارض بين البقيس والخيرة"⁽²⁾ "وباعتبارها كانت بمثابة جواب عن الانهيار الشامل لنظام الحكم القديم l'Ancien Régime وقيمته، فإن وضعية أوجست كومت قد صاغت بحق السهج العقري للقرن 19 كما أب عدت مشروع نيز Taine لمقاربة الأعمال الفنية باعتبارها منتجات تحددها أسباب:

(1) شارل بيجي، "المال، تنمية" جيواب مواريه"، 1913، الأعمال لتثريه،

جزء 1، باريس، جاليبار، "خزانة لايلباد"، ص. 1184

(2) أورده ح ديلمو وأروش في كتاب التاريخ والأدب تأريخ وتاويس

الظاهرة الأدبية. باريس، سوي، 1977، ص. 75

"إن المهج الحديث الذي أسعى إلى اتناعه، والذي أحد يفتح جميع العلوم الأخلاقية، يتمثل في النظر إلى الأعمال الإنسانية وبخاصة الأعمال الفنية باعتبارها وقائع ومتجات بسعي ومهم خصائصها والبحث عن أساسها لا غير وعند فهمه على هذا النحو، فإن العلم لا يوصي كما أنه لا يفقر: إنه يلاحظ ويفسر".

هـ تين. فلسفة الفن باريس، هاشيت، 1865، ص. 20-21

ويتفصيله لمطلق السببية هذا، فإن التاريخ الوصفي سوف يكون ودون تمييز بمثابة فيريولوجيا، وسوسيولوجيا، وكذلك تاريخ للعمل الأدبي بوصفه نتاجاً لعوامل ثلاثة - عامل "المعرق"، عامل "اللحظة" وعامل "الوسط" - التي سوف نجدها بالمناسبة في "الزعة الطبيعية" لدى رولا Zola. وبهذا المعنى يمكن لتين تعريف الناقد على أنه "عالم بطبيعة النفس" (أبحاث في النقد والتاريخ، 1858).

ومثلما أنان عن ذلك أنطوان كومبايون، فإن التطبيق الشامل لهذا البرنامج في دراسة الأدب هو ما سيؤدي إلى نشأة "التاريخ الأدبي" [] والذي كان المقصد منه في سنوات 1890 [] هو التمييز عن النقد، ومن باب أولى عن الأدب⁽¹⁾. إن مشروع تين

(1) أ. كومبايون، جمهوريه الآداب الثالثة من فلوير إلى بروس، باريس، سوري، 1983، ص. 48

بقدر ما كان جديداً في سياق تلك الحقبة، فقد كان أيضاً يتصور النص من جهة كوثيقة إنسانية لا مثيل لها - إننا نرى مسقا الصعوبة التي يثيرها هذا التصور للعمل، والذي لا يختلف أبداً عن الوثيقة في التاريخ - ومن جهة أخرى "تطور" الأجناس الأدبية بصفتها محددات بانتظار "وسط" ما، أي شفافة الجمهور بيد أن ما يتردده العمل الأدبي، هو بالتدقيق كونه يتحرر إلى ما لا نهاية له من سياقه ومن جمهوره.

1.1.1 تين: العمل بصفته وثيقة:

إن المصباح المشتق من مثل هذا التصور هو بالطبع غير منسجم مع مقولتي "العبرية" و "الإبداع"، اللتان ينشأت بهما بودلير بالحاح في الفترة نفسها في صالونات Salons "إن النقد يلامس الميتافيزيقا في كل لحظة"¹ إنه لا يتحدد لنفسه كعناية بهم فردية هية، وإنما أن يجد في العمل مجموعة من الوقائع التي تعود للبيت الاجتماعية وللدهيات في المقطع الآتي، إن استعارة لأدب كوسيلة للمقاس توطد الصلة بين الأدب والمصادقية العلمية

"من ضمن الوثائق التي نجعلها معايير من جديد
مشاعر الأجيال السابقة، فإن الأدب، وخاصة الأدب
الكبير هو الوثيقة الأفضل على نحو لا مثيل له إيه

(1) ش بودلير، ما فائدة النقد إذن؟ صالون 1846، ضمن الأعمال الكاملة، مرجع مذکور، جزء 2، ص. 419.

نشه تلك الأحهرة الرائعة، التي تمتاز بحساسية حارقة، والتي بواسطتها يميز علماء الفيزياء ويقيئون التحولات الأشد حميمة والأكثر دقة في الجسم []
إذن فمن خلال دراسة الآداب بالأساس يستطيع القيام بالتاريخ الاحلاقي والسير نحو معرفة القوانين السيكلوجية، التي تحكم الأحداث.

هـ تين - "مدخل" إلى تاريخ الأدب الإنجليزي.

باريس، هاشيت، 1868، ص 18

سوف يقوم كل من بروشبير ولانسون بتفسير هذه الطفرة التوثيقية للأدب وتعميمها: "خلال السنوات القادمة العديدة، حينما يربح الناس في معرفة عاداتنا الريفية في فرنسا سنوات 1850، ما عليهم سوى قراءة "مذام بومباري"، هذا ما كتبه بروشبير في مجلة العالمين (15 يونيو 1880) إن يقينا مماثلاً سوف يعطي التاريخ الأدبي المقبل من مسألة مادته الخاصة، مادام لا يقيم تمييزاً كبيراً بين الكتابة الأدبية وأرشيفات التاريخ، أو الوقائع التي تسجلها السوسولوجيا إنه تصور محدود، بل خاطئ، مادامت اللغة الأدبية، بالتحديد، تتصل بظاهرة الدلالة وليس بظاهرة "الوقائع"

علاوة على ذلك، إذا كان العمل الأدبي، في نظر المؤرخ أو عالم الاجتماع، قد يشكل ملائمة "وثيقة"، فإن الأمر يتعلق هنا بوثيقة خاصة جداً لا تصدر عن عقلانية شفافة إذا كان في إمكان الناقد

استخراج "قوانين" عالم كاتبه ما، فهذه القوانين، مثلها سوف نرى ذلك عند بروسنت، تصدر عن نظرة فريدة تمامًا حول العالم إن هذه النظرة، إذا كانت ترعم مأساة مبادئ الملاحظة والدقة التي للعلوم، ولا يحتل إليها؛ لأنه في حد ذاته بمثابة مؤشر نقدي مساحر ومتشائم بالأساس - والبحث عن الزم من الصانع تشهد على ذلك في كل صفحة من صفحاتها.

2. 1 بروتيفير: الجنس عوض العمل؛

إن نظرية تطور الأجناس، وهي إضافة من بروتيفير لجنسية تين، تمثل الدعامة الثانية في النقد الوصفي، لأنها تُدْجِل الجنس le genre، أو "المودج" ضمن أسباب العمل وسوف يعترف لانسون في مقدمته لكتاب رجال وكتب بما يدين به لبروتيفير "إن الأعمال المجترة تمحدد - جزئيًا - الأعمال الواجب إنجازها - فقد تم تصورهما ضرورة كمنادح يجب اتباعها، أو عدم اتباعها" "إن هذا التصور حاصع للمبادئ المهاجية الثلاثة، التي تؤسس لمصوغة النقدية، حسب بروتيفير الحكم، التصنيف، التفسير. إن المقطع التالي من المقالة الطويلة "نقد"، التي كتبها سنة 1887 لأجل الموسوعة الكبرى لصاحبها بيرتلو Berthelot، مارال يحفظ على وروده، مادام، رغم طابعه الوثوقي، يثير المسألة الدقيقة التي تخص العلاقات بين النقد والعلوم التي يتحددها كمنادح.

(1) ج لانسون، رجال وكتب، باريس، هاشبيت، 1892، ص 12 و 13

"لم يسبق لأحد من قبل، ربما، أن تحدث عن التصنيفات أفضل مما فعله أوجست كوت، في كتابه درس في الفلسفة الوضعية [] ألا تؤمن حتى الاندفاع بوجود أنواع، وأجناس، وعائلات؟ هل محلط معاً العدائي بالدرامي؟ [] بعد تفسير الأعمال، يجب تصنيفها، وحسب تعرفنا على ما بينها من تشابه واختلاف، من سُلُفٍ وعُلُوفٍ، ترتيبها في تصنيف يسمى أن يكون صورة أو مختصراً للتاريخ وللتجربة نفسها".

ف. برونثير. "نقد". الموسوعة الكبرى.
لامبرو وشركاؤه، 1887، ص. 419

في تجاهله لما يقاوم الصناعات، في العمل الأدبي، لم يشغل برونثير بالأعمال المعقدة، بقدر ما كان يهتم بالكليات التي سوف تمثل إحدى "الماهيات، أو شكل الاندفاع الجبوي الذي للآدب"، مثلما سوف يسميه ألبير ثيودي.

والثير أن مسألة كليات الآدب هذه سوف نحل في مقدمة اشعالات منتدى شُريري Censy سنة 1966 المحاضر لـ "سبل النقد الراهنة". وسوف يقترح جيرار جيت صياغة لها تسابير النسيوية المهمة حينذاك (راجع الفصل 4).

"إن الماهية الثانية التي يحدثنا عنها ثيودي، بعبارات غير منتقاة ربما، هي تلك الأجناس [] التي يسمي

من الأفضل لا ريب تسميتها، بعيداً عن كل مرجعية حيوية، بـ"خطاب الأدبي الأساسي"

ج جيت "ميررات النقد الخالص" أعيد نشره ضمن كتاب "مهارات II"، باريس، 1979، ص 14

إن الاصطلاح الجديد "بـ"خطاب الأدبي الأساسي" يحيل هنا على المودج العلمي الجديد الذي تمثله البيوية، وهي لوصعية جديدة (أو شكلها المعكوس) لسوات 1960 يكن عبد معطف القرن، فإن مقولة "الحس" كانت بالأحرى جرة من التصور التطوري والتاريخي للأدب، حيث إن التاريخ الأدبي تأسس تدقيقاً، انطلاقاً من التركيب الذي أجبره لاسون لتين وبروتير، من أجل مسألة الوسط "الأصلي" للعمل (موضوع دراسة نقد "المصادر") أكثر من مسألة العمل في ذاته.

إن مهت من هذا القيل - والذي، مثلي رأياً ذلك بلتو، يعمل في الإطار الواسع لإعادة بناء المعارف - تطور لعندة ذلك لمبحث الجديد، الموري للنقد، ألا وهو التاريخ الأدبي

2. وجهة نظر التاريخ في الأدب:

1. 2 مدام دو ستايل Mme de Staël، في منتصف قرن النقد:

نشرت مدام دو ستايل سنة 1800 كتاب الأدب متطوراً إليه في علاقاته بالمؤسسات الاجتماعية إن هذا المؤلف يبسط فكرة التأثير المتبادل بين التاريخ والأدب، وهو تصور موروث مباشرة

عن فلسفة معكري القرن 18 مثل كوندلياك وكوندورسي Condorcet, Condillac ومن ثمة ضرورة مجاور وجهة النظر اشكلية حصرياً واللامية التي كانت تمير الأدب الكلاسيكي، وضرورة أن يصم الأدب "كل ما يتعلق بشحد الفكر في الكتابات، وتستشئ منها العلوم المبريائية"⁽¹⁾، مع الأحد في الحسد حركة التاريخ التي يساهم فيها الفكر.

ونظراً لخط هذه الحركة مع حركة تقدم مثل عصر الأنوار، فإن أصادة الكاتب لا تحظى بالعناية هنا شأن دراسة الطباع والقوانين التي تدفع عجلة "روح الأدب":

"يوجد في اللغة الفرنسية بخصوص من الكتابة ومبادئ الدوق كتب تعمي عن المرید لكن يبدو لي أنه لم يتم بما فيه الكفاية تحليل الأسباب الأخلاقية والسياسية التي تعبر روح الأدب يبدو لي أنه لم يتم بعد الطر في الكيفية التي جعلت الملكات الإنسانية تنطور تدريجياً بفصل المؤلفات المثلة من كل جنس، والتي تم تأليفها منذ هوميروس إلى أيامنا هذه".

مدام دو ستايل، مرجع مذکور، خطاب استهلالي، ص 63

(1) ح دو سال، "لأدب معهوراً إلى في علاقته بالمؤسسات لاجتماعية، طبعه ح جومجمبر وج كولونوك. باريس، فلاماريون، 1991، ص 66

المجلد الثالث النقد في مدرسة العلوم

ولأن الأدب بشاطر مصير الروح الإنسانية التي تحضغ لقانون "الكمال"، فإنه لم يعد قابلاً للتصور مذاك إلا في مصهار ما هو جمعي ومحدد الموقع بكتاب عبقرية المسيحية، الذي نشره بعد ذلك ستين، يجعل شاتوبريان Chateaubriand من الدين المسيحي أداة لهذا التقدم، وهو بذلك يستحود على العرصية المادبة التي لمد م دو ستايل

وهكذا يلاحظ الشرح الذي أحدثه كتاب مدام دو ستايل في لتعليم الأكاديمي (والممثل بالكتاب المقرر لصاحبه دو لاهرب de la Harpe الثانوية أو درس الأدب القديم والحديث، المنشور سنة 1799 والذي أعيد طبعه إلى عاية سنة 1880)، وذلك من خلال الجمع، دون الخلط، بين مؤلفات فكرية (أو "الفلسفة") ومؤلفات الخيول (عن الأدب، القسم الثاني، الفصل ٧ و VI) وبانعمل، من التعرف على خصوصية المؤلفات المتحيطة يركز على العمل، موضوع اسقد، مع التسليم بوجود "المؤلف"، وهي في الآن نفسه مقولة أدبية وتاريخية تبرز، في نظر لاسون وأنواعه، سطوة التاريخ لأدي عن اسقد.

2.2 التاريخ الأدبي: الازدهار وخصيلة اللانسونية

يمثل كتاب لاسون تاريخ الأدب الفرنسي المنشور سنة 1895 (وصدرت منه الطبعة 42 سنة 1967) تنويجاً لتطور جعل من 'تاريخ أول علم للأدب' "فدر ما يتسبح علمٌ معين بمهجه، فهو

ينعت من الأدب"، هذا ما كتبه لانسون سنة 1892⁽¹⁾ وهذه عبارة مثيرة للدهشة، وهي، في ذهن مؤلفها، تبرر إلى أي مدى كان انسعد حينذاك يبحث عن مشروعية فكرية، وحده التاريخ - المسمى بالأدبي - كان قادراً على منحها إياه، وهي عبارة ملتصقة أيضاً حيث باسم البحث المتحرر وباسم تصور خطي وسبي للرمز التاريخي، فهي كست ترع نحو إرخاء القراءة المباشرة للصوم، ونهيميش كل شكك معايير لكتانة التاريخ، مثل التاريخ - الاستحصار الذي جرّبه بيحي Péguy في كتبه كلبو Chio، الذي شر بعد وفاة صاحبه سنة 1932 (أنظر الفصل 6)

وأخيراً، فإن التاريخ الأدبي، الذي كان بإمكانه أن يكون تاريخاً للمؤسسة الأدبية، باعتبارها بهذا مكوناً للأدب، قد تم احتزاله إلى تاريخ يرصف خطياً الأعمال، أي إلى بيان شامل للمصادر والمؤثرات هذه هي الوجهة التي سوف يتجدها النديل بين "التاريخ أو الأدب؟"، والذي يذكر بأنه رولان بارت Roland Barthes بقوة في مقاله المشهور سنة 1960 بمجلة "أحوليات".

"يعتبر العمل مفارقاً للأساس" [إليه في الآن
نفسه علامة على التاريخ ومقاومة هذا التاريخ وهذه
المفارقة الأساسية هي التي تظهر، بوصوح يقل أو

(1) ح. لانسون، رجال وكتب، مرجع المذكور، ص. 350

يكثُر، في تواريجها للأدب الجميع يشعر حينئذ بأن
لعمل يملت، بأنه شيء معايير لتريجه نفسه، ومجموع
مصادره، ومؤثراته، ونماذجه: نواة صلبة ليست قابلة
للاحتراق، في كتلة غير محددة المعالم من الأحداث
والظروف والعقليات الجمعية".

رولان بارت، "التاريخ أو الأدب" من راسين، سوي، 1979، ص 139

مع دانت لمادئ المهج اللاتسوي نفسها (لدراسة المدرسية
لبـ "مصادر" و "المؤثرات" و "النماذج") يذكر بارت بأسمه
الإستيمولوجية لقد كان الأمر يتعلق، من جهة، بـ "التاريخ
الوقوعي" (الذي تم عرض مبادئه في المدخل إلى الدراسات
التاريخية من تأليف دولانغلوا وسبويوس de Langlois et
Seignobos، سنة 1880) ومن جهة أخرى، بعلم الوقع
الاجتماعية (الذي وضعه دروكايم Durkheim في قواعد المهج
السوسيولوجي، المنشور سنة 1865، وخاصة في الانتحار دراسة
سوسيولوجية، الصادر سنة 1897).

وسوف يعقب هذا التصور المعلق لتاريخ، المقاربة المتعددة
المباحث لـ "مدرسة" الحوليات (التي أسسها لوسيان فير ومارك
بلوخ Marc Bloch، Lucien Febvre سنة 1929)، التي وإن
استمدت تاريخ الوقائع بتاريخ "المشاكل" ولعقبت، فإنها
تحدد المقاربة التاريخية للطاهرة الأدبية إلا بعد الحرب العالمية الثانية،

وخاصة بعض كتاب لوسيان فيمر - مشكل الإلحاد في القرن 16
ديانة رابليه⁽¹⁾.

إن التاريخ الأدبي - بعد التعرف على حدوده - يبرر في الأدب
نوعين من الحقائق التي ينبغي للنقد تغييرها بعناية فائقة المؤسسة
الأدبية والعمل الاحتمالي. إن هاتين الحقيقتين تطرحان مشكلا
نظرياً مزدوجاً أورثه التاريخ الأدبي لـ "النقود الجديدة"

- المشكل الأول - له طابع سوسيولوجي أو "سوسيونيدي" قبل
أن يظهر المصطلح - هو مشكل "طلب الجمهور كمعامل من
عوامل المنجر الأدبي"⁽²⁾ "إن الجمهور يطلب العمل (المنجر
الأدبي) الذي سوف يُقدَّم له إنه يطلبه دون الشك في ذلك"،
هذا ما كتبه لاسون في مقالة بعنوان "التاريخ الأدبي
والسوسيولوجيا"⁽³⁾ بعبارة أخرى، فإن لاسون يتناغم
تعاليم تين، كان يولي "الوسط" دوراً محدداً في تلقي الأعمال -
وهو دور مشابه لما يطلق عليه النقد الألماني المعاصر اسم
"عمالية التلقي"، أو نظرية تأثيرات التلقي في شكل وجس
العمل (انظر الفصل 4)؛

(1) ل فيمر مشكل الإلحاد في القرن 16، ديانة رابليه، باريس، اند ميشال،

1942، طبعة جديدة، 1968

(2) أ كوسانيون جمهورية الآداب الثالثة مرجع مذكور، ص 184

(3) أعيد نشره ضمن أبحاث في المنهج والعدد والتاريخ الأدبي، جمعها هيري

باير، باريس، هاشيت، 1965، ص 68

الفصل الثالث النقد في مدرسة العلوم

المشكل الثاني، الوثيق الصلة بخصوصية العمل، ويعد حجرة
عثرة حقيقية في وجه الرعة العلمية لدى زين كفي وجه
التاريخ الأدبي، قد تناوله لانسون مرات عديدة، إنه بالتدقيق
مشكل المردية:

"يعتبر تعريف المردية بمثابة الموضوع الذي يسمى أن
يصل إليه التحليل الأدبي، إنه تمثل في وسم
حصائص العمل الأدبي، كل تلك التي يتم تفسيرها
بالأسباب الأدبية، التاريخية، الاجتماعية، السببية، بل
ولسيكولوجية إذا جاز لنا قول ذلك، لكن وأيضاً
كل الأسباب التي لا نستطيع تفسيرها والتي تشكل
أصالة الكاتب غير القابلة للاختزال".

ج لانسون. رجال وكتب، مرجع مذكور، ص. 13، 14

إن هذه "الأصالة غير القابلة للاختزال" لم يطر إليها، لا شك،
بعبء الرضى من طرف اللاسويين، الذين كانوا يتمسكون أساساً
بالأعمال المكرسة إن عدم فهمهم للشعراء الرمزيين على الأخص
يمثل محدودية مسلك يريد "إعادة وضع" التحفة الرائعة - le chef-
d'œuvre ضمن سلسلة، وإظهار الإنسان العنقري على أنه نتاج
لوسط ويمثل لجماعة⁽¹⁾ " إن هذا النوع من المسلمات احتمية يمنع
ج لانسون من قراءة ملارمي Mallarmé، الذي لا يؤخذ عليه

(1) نفسه، ص 35-36.

إرادة "القصاص على ما ليس قابلاً للمهم" وإبنا على كونه "يقدمه لنا دون تحويله بأي وسيلة كانت إلى ما هو قابل للمهم"^(١) إن هذا "القابل للمهم" المغموس في أسطورة "عبقرية" اللغة الفرنسية، يحرم عن النقد التاريخي كل "اهتمام بالمريد" (أنظر المقدمة)، محلاف ميكس فيون، وهو ناقد مستقل، قريب من الزمريين، الذي نشر أعمال فرلين ورينبو Rimbaud, Verlaine حينما لم يكن المعاصرون لها يفهما تماماً كلياً.

إن الهوة التي تتعمق هكذا بين تصورين للعمل الأدبي تشهد، عكس ذلك، على عرلة وعموص سانت بوف مثلاً الذي توصل إلى الجمع بين المعرفة الكاملة بحرقة الكاتب والعمل الشاق الذي يقوم به انقاد في هذا، ويصرف النظر عن المطهر السحلي لكتابه سانت بوف، سوف يساهم بروسست في نقد إبداعي يشهد عليه بودلير أيضاً إن هذا "النقد الإبداعي" لا يتفق ضرورة مع أسطورة الكاتب المبدع الرومانسية، وإن كان معاصراً لها من ناحية أخرى، فإنه يجهل، للمرة الأولى، الذات المتكلمة في اللغة - ذلك الـ "أنا" الأدبي الذي لا يجب خلطه مع المؤلف - في صلب تفكيره

(١) ح لامون، "سيهان ملازمي"، رجال وكتب، مرجع مذكور، ص

3- سانت بوف وسؤال «المؤلف»

بالسنة لسانت بوف، معاصر وصديق هوجو وعلويير،
 رسحت مسألة الفردية الأدبية الحاصلة مسألة العلاقات بين الأدب
 والنقد، من جهة، ومسألة الروابط المعقدة بين العمل والمؤلف، من
 جهة أخرى وإذا كانت أعماله، بقدر وبورتريجات أدبية، (1829 -
 1849)، *أحاديث الاثنين* (1851 - 1870)، ظلت متمسكة بشأه
 النقد في انقرون 19، فذلك، مثلما يذكر جان بيير ريشارد سنة 1966،
 "لأنه واحد من أسلاف الكبار، و [.] لأنه لم يكن باقدا محسب،
 لقد كن، وبذلك يعرف نفسه، شاعرا وروائيا" (1) وهو أيضًا،
 بصفته مؤلفا لكتابات بورر *روايات Port Royal*، الذي نشر من
 1840 إلى 1859 مؤرخ للأدب قبل الأوان، والذي يشيد به
 رولان بارت في المقال المذكور أعلاه "وإن كان كتابه بورر رويال
 مثيرة للجدل، فإن سانت بوف كان له الفصل العجيب في وصف
 وسط حقيقي لم يتم فيه تفصيل أي وجه من الوجوه" (2)

إن هذا الوجه المزدوج الذي لسانت بوف يعبر أيضًا عما هو
 اللامسوية التي استدعي اسماءها له مقسمي بين الاعتقاد في معايير
 النص الموضوعية وتجربة تفرد النص، فالطاهر أن سانت بوف

(1) ح م ريشارد "سانت بوف والنزعة العديّة، ضمن سبيل النقد
 البراهنة، سدوة مرييري (1967) "أو ح 1 "10/18"، 1968، ص

(2) د. بارت، عن راسين، مرجع المذكور، ص 141.

لا يشغل شرح تعقيد العمل نفسه، بقدر ما يخصص لـ "عقريّة" المؤلف مكانة حاسمة في الأدب.

"إن النقد الحقيقي، مثلما أعرفه، يتحلّى أكثر من أي وقت مضى، في دراسته كل كتاب، كل موهبة، وفق ظروف طبيعتها، وفي أن يقدم وصفاً حيّاً وأميناً لها، وأن يكون موضوعه مع ذلك، تصنيفها ووضعها في مكانها ضمن نظام الفن."

سانت بوف، أيام الاثنين، 12، في لأجل النقد،
نصوص من تقديم أ. يراسولوف وج. ل. دياز،
باريس، جاليليا، مصنفات "بوليو"، 1992،
ص. 191.

ويدوهد التصور جليّاً وكأنه الخجاب الذي مع سانت بوف من وضع معاصريه في أماكنهم "الصحيحة" (بلراك، ستاندال، برفال، بودلير Baudelaire, Nerval, Stendhal, Balzac)، باختصار، هؤلاء بعينهم الذين عبروا "نظام الفن" وهذه هي المؤاحدة الرئيسية التي يسجلها بروس في كتابه ضد سانت بوف (انظر الفصل 3).

ورغم ذلك يبقى أنه، في مواجعة الرعة العلمية بريان مثلاً (الذي برأه تتوجب على "النقد الجيد أن لا يثق في الأمر وأن يحذر من أن يخصص لهم مكانة كبيرة جداً"، لأجل العلم)، ومواجهة الرعة الوصعية لدى بون، فإن سانت بوف أنرد باستمرار

قيمه ما يسميه "مهجاً طبعياً" يبني على الانكسار المباشر على
البصر، الذي يعني بالمعرفة الوثيقة بالأدب الكلاسيكي والحديث
وهذا المعنى، فإن العمل الأدبي يتحدد، قبل كل شيء، بصفته لغة
تعبر عن ذاتية معينة:

"هذه هي القطعة الخبوية التي لا يصعب مسح
وطريقة السيد تين Taine، مهما كانت براعته في
استعمالها إنه يظل دوماً في الخارج، إلى حد الآن،
يعلمت من بين فتحات الشبكة، ولو كانت محكمة
السيح، ذلك الأمر الذي يسمى فردية الموهبة،
والعبقرية".

أحدث الاثنين الجديدة، 1864، نفسه، ص. 165 - 182.

وهكذا، في دراساته النقدية - التي يعونها على نحو ذي معنى
ماله "نورترهات" - يسعى سانت بوف جاهدًا على الدوام إلى طهر
أن أي مؤلف بتميز أساسًا بما يسميه اليوم في اصطلاح استلهمه
بالأشكال الدالة، غير القابلة للاحتزال إلى نموذج شكلي محدد قسريًا
إن تتبع سانت بوف في اشتغاله، يعني إذن، مثلما يظهر ذلك، مثلاً،
المقطع التالي من مقاله عن لوبرمان لسانكور Oberman de
Senancour، اكتشاف رائد للقد التيهاتي (الموضوعاتي)

"كل كاتب يمتلك كلمته المفصلة، التي تتكرر
باستمرار في خطابه والتي تهر بغير قصد، عند من
يستعملها، عن رغبة دوية أو نقطة ضعف لقد

لاحظنا أن مدام دو ستايل تجود بالحياة [] شأن
 شاعر كبير تتدفق منه بلا كلل أنهار الانسجام []
 إن شعار بودييه Nodier الذي لم أتحقق منه قد يكون
 هو الحسن، الخيال الجامع، التكاثُر؛ أما كلمة
 سانكور فهي بالتأكيد الديمومة إن هذه العبارة
 تختصر طبعه"

سانت بوف. "م. دو سانكور". بورتريهات معاصرة،

1832، نفسه، ص 276

سوف يرجع بودليز لهذا المقال كي يُظهر، مثلاً، أن كلمة lyre
 (قيثارة، لغة، وعقريّة شعرية، مجازاً) عند ثيودور دو بانفيل
 Théodore de Banville تصم "ذلك السحر الغريب الذي
 اعترف الشاعر نفسه أنه يمتلكه، والذي رفع من شأنه إلى أن جعل
 منه صفة دائمة"⁽¹⁾

إن الحداثة المتناقضة لـ "المهجع العظيمي" تتجلى إذن، مع
 الاعتراف بما قد يحبه الناقد من التاريخ، في أن سانت بوف لا يكتب
 وهو يسعى إلى تقليد عِلْم ما في حقيقة الأمر، عند اللحظة التي
 يعتقد فيها التحليل أنه يمتلك نموذجاً معيناً، فإنه "يحتصي داحل
 الإبداع، ويتحدث البورتريه ويجبا، إذ تم العثور على الإنسان هناك
 متعة على الدوام في هذه الأسواع من الدراسات الحقيقية، وسوف

(1) بودليز لأعماله الكاملة، جزء 2، باريس، جالينا، "حرارة لأبعد"،

1976، ص 164

يكون هناك دومًا مكان للإنتاجات التي قد يفلح إحساس حي
وتقي في استخلاصها⁽¹⁾

رغم ذلك، فإن النقد، في نظر سانت بوف، لا يمكن ممارسته
كما لو أنه مستقل تمامًا عن المعارف الأخرى؛ لأن هذا الفن، سوف
يستعيد وقد استفاد من كل خلاصات العلوم وكل مكتسبات
التاريخ⁽²⁾ وهكذا يصير النقد الأدبي ليس محض بحث متميزاً
عن العلوم، بل أيضاً نشاطاً أدبياً مستقلاً عن المؤسسة الخدمية
ومواريًا لمهنة الكاتب وهذه الصفة يشرع في تأكيد مكانته لدى
الكاتب مثل ريمي دو جورمون (1858) Rémy de Gourmont -
(1915) بل حتى بروست (1871 - 1922) قبل أن يتشكل
كمدرسة فكرية حقيقية مع المجلة الفرنسية الجديدة la Nouvelle
Revue Française التي تم تأسيسها سنة 1909 بمبادرة من
أندري جيد (1869) André Gide - (1951)

4. بروست ناقدًا: الأسلوب، التقنية والرؤية؛

من خلال ضد سانت بوف - كتاب صدر بعد وفاة صاحبه سنة
1954 ويتألف من مقاطع كتبت بين 1908 و1910 وسوف يتم
تفصيلها في البحث عن الزمن الصانع - عالما بـ سري الاعتقاد

(1) سانت بوف، "ديدرو" نورثريبات أدسة، 1831 لأجل النقد، نفسه،
ص. 122

(2) سانت بوف، أحاديث الاثنين الجديدة، 1864، نفسه، ص. 187

بالقدرة على قراءة سانت بوف إن ذلك يعني سبيان أنه عندما عارض ملهه الكبير، فإن بروسنت كان يتساءل بداية عن موهبته ابدائية كما قد وكانت. ولذلك فإن كتابه عن سانت بوف، الذي يبارع منهجه، هو بالأساس ذلك الكتاب الذي رحب به تين لمواصفاته العلمية في ظل فلسفة وصعبة لا تسجّم ومقولة الأدب نفسها، مثلما يؤكد بروسنت ذلك هنا:

"لكن هؤلاء الملاسفة الذين فشلوا في العثور داخل العلم على ما هو واقعي ومستقل عن أي علم، هم مرغمون على تحيل العلم، والنقد، إلح بصفتها علومًا، حيث السابق هو بالضرورة أقل تقدمًا من يليه. بيد أنه، في العلم، ليس هناك (على الأقل بالمعنى العلمي) بادئ، سابق [...] كل فرد يتدبّر من جديد لحسابه الخاص المسمى العلمي أو الأدبي وأعمال السابقين عليه لا تشكل، كما في العلم، حقيقة مكتسبة يستفيد منها من يليهم".

م. بروسنت. ضد سانت بوف، الفصل [II]، باريس، جاليليار، مصنفات "أوليو"، 1944، ص 124.

في تنديده بالرعة العلمية لعصره، كان بروسنت يقترح إجراء قلب حقيقي لمسطور، يهدف تصور العمل كعمل تعوي لا يقبل القسمة إن الفكرة الأساسية تسي على التمييز بين المؤلف كعرد احتياعي، الذي قد يكون موضوعًا لأبحاث من النوع السيري،

وداء العمل الأدبي، أو ما يسميه بروس "الأنا" العميقة "إن الكتاب متاح لأننا معايرة لذتي نُظهِرُها في عاداتنا، داخل لمجتمع، في عيوبنا" (ص. 127)

إن مثل هذا التحويل يستدعي تعبيراً مصدقاً في طريقة القراءة من جهة، يسهي على قراءة عمل ما التحرر من القوالب النمطية للتمثل الاجتماعي للمؤلفين، وهذا حلف يرد مراراً عند سانت بوف وهذا بالتحديد، في رواية في ظل العنيت الكواكب النضرات، هو معنى الراع الذي شأ بين السارد وأحكام مدم دو فيس مارسيس Mme de Villeparisis "لقد كنت تمتسك توقبات كل هؤلاء الرجال العظام، ويبدو [] أنهم نفس بأن حكمهم بخصوصهم كان أكثر صدقاً من حكم الشبان، مثي، الذين لم يتمكنوا من معاشرتهم"⁽¹⁾.

من جهة أخرى، إن الانصال بالنكس، يجبل على تصور أكثر عمقاً ونعرداً للقراء - التصور ذاته الذي يقول بروس بأنه يتفاسمه، في صد سانت بوف، مع السيد دو جيرمات M de Guermantes - وهو تصور يبر قطعاً في الاتجاه المعاكس "لنفود بروس المعاصرة"، مثلاً تظهر ذلك الصفحات المخصصة له "بلراك السيد دو جيرمات":

(1) م بروس، في البحث عن الزمن الصانع، باريس، جاليس، "حرارة لانياد"، طبعة 1954، ج 1، ص. 211.

"إني ما أزال أعبر أن مؤلفاً ما ouvrage بمثابة كل حي، أتعرف عليه منذ السطر الأول، أنصت إليه باحترام، والذي أوافقه الرأي مادمت معه لا أنتقي ولا أناقش [] إن التقدم الوحيد الذي استطعت بحراؤه من هذا المظور منذ طفولتي، والأمر الوحيد الذي أختلف بصده مع السيد دو جيرمانت، إن أردت، هو أن هذا العالم الثالث، هذه الكتلة التي لا يستطيع صرف الانتباه عن أي طرف فيها، هذا الواقع المعطى، قد مددت قليلاً حدوده الفاصلة، به لم يعد بالنسبة لي كتاباً واحداً، إنه مجمل أعمال المؤلف".

م بروس، صدسات بوف، معه، الفصل II، ص 233-234

بقراءة العمل على هذا النحو، فإنه لا يتجلى بداية الأمر بعد تحيين عقلاي - مما لا يعني أن عليه التحلي عن كل صرامة - بل إنه يصدر بالدرجة الأولى عن تلك العلاقة الخاصة التي تنشأ جراء الاتصال بـ "عالم المؤلف الثالث" والعمل، بهذا المعنى، ليس هو مجموع معارف ولا تأملات الكاتب، بل هو وحدة وجدان يسميه بروسيت بالـ "أملوب"، شكل ودلالة يتم التعرف عليهما من كل النواحي.

وهكذا فإن القراءة، التي لا تحتل في نظام التواصل الاجتماعي، تكتشف العمل، كما تشعر به بصمته "كلاً حياً" إن

بروست يصحح مؤاحدة فلوير الكبرى على النقد احتمى، كي
يمنحها شكلاً منسجماً.

"هل عرفتم نقداً يشعل، بقوة، بالعمل في داته؟ يتم
إجراء تحليل دقيق للوسط الذي أنتجه والأسباب
التي خلقت ماذا عن الشعرية المعينة المعرفة؟ ما هو
مآلاتها؟ ما تأليهما وأسلوبها؟ ما هي وجهة نظر
المؤلف؟ لم يتم أبداً طرح هذه الأسئلة.

ج. فلوير، رسالة إلى جورج صائد بتاريخ 2
فبراير 1869. مقتطفات من الرسالة. باريس،
لوسوي. 1963، ص. 246

مستعين بالحجة نفسها بعد مرور رهاء ثلاثين سنة بعد ذلك
التاريخ، يحار ريمي دو جورمون، وهو ناقد قريب من الكتاب
المرميين، إلى نقد يتخذ موقعه حصرياً من وجهة نظر ذاتية الكاتب،
الذي يمثل "عده الوحيد" [.] في قول الأشياء التي لم يسبق
قوها بعد [.] وقولها في صورة لم تتم صياغتها بعد⁽¹⁾

إن الكشف عن "الأساس العميقة" للمؤلف - العريب عن
مقولات السيكلوجيا - يشكل محور المهمة الملقة من طرف
بروست على عاتق النقد والأدب، مادام البحث عن الزمن الصانع،
مثلاً، يعلم ذلك، عبارة عن هجين لا ينصب يجمع بين الرواية والنقد

(1) ر. دو جورمون، مقدمه كتاب الأصم، باريس، مركز دو فرانس،

والتحليل والمقالة إن الانتداع الروماني قبل مقولات النقد المسى بالموضوعي، مادام العمل الأدبي يصير ماعلاً متعددًا لمعرفة غير مسبوق، لا يدل إلا قياسًا على القارئ، أو بالأحرى على العلاقة التي يشنها العمل معه إن السطور التالية، المقترضة من الزمن المستعاد تحتوي بطريقة ما على برنامج هذا النقد

"إن مؤلف كاتب ما ليس سوى أداة نصرية يمسحها للقارئ كي يسمح له بتميز ما لم يستطع، بدون هذا الكتاب، رؤيته في ذاته إن تعرف القارئ في ذاته على ما يقوله الكتاب، هو برهان حقيقة هذا الكتاب، والعكس بالعكس، حل الأقل إلى حد معين".

م بروس، في البحث عن الرمن الضائع، نفسه، جزء III، ص 911

إن انقذ الروماني يتخذ مسافة من "الدك" العقلاي، الذي يقول مؤلف ضد سات يوف إنه يعتمد على مصص "لكتانة مقالة نقدية تامة"⁽¹⁾ ونتيجة لذلك، فإن هذه "المقالة النقدية التامة" قد تم سبكها بداية في المعارضات، وهو نقد بالفعل يفتر عن المعرفة لوثيقة بالقواعد الخاصة بعمل ما - تركيه، إيقاعه، برته المميزة - "إذ عند مؤلف معين، حينما يصطد اللحس، والكلمات ترد بسرعة"⁽²⁾ تنصوره للأسلوب على أنه استمرارية لعبة ورؤية، فإن بروس يجدد

(1) م بروس، معارضات ومخلطات، باريس، جالير، "حرارة لامداد"، 1971، ص 49.

(2) نفسه، ص 295.

في العمق، في صدد سانت بوف، قراءة برفال، بودليز وبلراك، وهم كتاب مرآة ما خلط سانت بوف أعمالهم بشخصية أو نمط حياة المؤلف وسيقود الخلط نفسه أندري جيد إلى رفض مخطوط رواية جانب منازل سوان سنة 1912 دون قراءته.

إن بروسست يحدد موقعه إذن على أحد المخطوط العاصلة للنقد في القرن 19، وذلك بمعارضة التصورات الوثائقية للأدب بقراءة نقدية حقيقية للأعمال، بما هي مولدة للمعاني في علاقة بدائية ما إن معنى مسهجة يتجلى بالكامل في السحت والتعبير عن هذه القيمة

"في أسلوب فلوير مثلاً، كل أجراء الواقع تم تحويلها إلى المادة نفسها، في المساحات الشاسعة ذات الوميض الرتيب لم يتسق أي تكدر، وصارت المساحات عاكسة كل ما كان محتلاً تم تحويله وامتصاصه [] أما عند بلراك، حلاًماً لذلك، تنعاش، وهي عبر مهضومة بعد، ولم تتحول بعد، كل عناصر أسلوب آت لم يوجد بعد. هذا الأسلوب لا يوحى، ولا يعكس، إنه يفسر، بواسطة الصورة الأشد إثارة".

بروسست، ضد سانت بوف، نفسه، ص. 201

إن إبرار "الأساليب" هذا بواسطة الاستعارات يسمح بفهم النص وكأنه عالم رمزي، معني من كل الحوء للقصد "يعني أن يظهر جيداً بخصوص بلراك (المساء ذات العبير الدهيتين، سراريس، دوقه دولانجي، إلخ) الاستعدادات الطيبة، الموضوع

حسب النقد الأدبي

الذي يتم حكيه شيئاً فشيئاً، ثم القصة الصاعقة، والبهية وكذا تداحل الأرملة [] مثلما هو الشأن بالنسبة لأرض تداحلت فوقها هم بركنية تسمى لعصور مختلفة " (هامش، ص 212)

إن هذا النوع من القراءة الذي يأخذ في الحسان تشكيلة العمل العامة بالتزامن مع السمة السحوية الدالة لفردية ما، هو معاصر بالتدقيق للأبحاث الحارية في الطرف الآخر الأقصى من أوروبا على يد الشكلايين الروس، الذين ساهم اكتشافهم في فرنسا بدايات سنوات الستينيات (1960) في انطلاقة "النقد الحديدي" (انظر الفصل 4). لكن بدل النظر في اشتعال الأشكال الأدبية الكبرى (مثل الرواية والشعر)، يسعى بروسيت على الخصوص إلى إظهار كيف أن أسلوباً معيناً يشكل رهاناً في نظام معرفة العالم وهذه هي حولة الأقوال الشهيرة في الزمن المستعاد:

"إن الأسلوب بالنسبة للكاتب كما هو شأن اللون بالنسبة للرسم هو مسألة تقنية وليس مسألة رؤية إنه كشف، الذي سوف يكون مستحيلاً بواسطة أدوات مباشرة وواعية، للاختلاف الكيميائي الذي سوف يظل بمثابة السر الأبدى لكل واحد منا، لو لم يكن الفن موجوداً"

م بروسيت، البحث عن الرمز الضائع، نفسه، الجزء الثالث، ص 895

إن "الرؤية إلى العالم" الخاصة بالكاتب، بصفتها "اختلاف كيميائي" تجعل إذن من الأسلوب رافعة نقدية لمقولات الإدراك

والتفكير وتدقيقاً لهذا المعنى، في مكانه بروست القول عن فلوبير "إن ثورة الرؤية، وعمل العالم التي تتجسّد عن - أو تتجلى - تركيزه، ربما هي أكبر من ثورة كانط Kant الذي حاول مركز المعرفة إلى العصر" في اعترافه للأعمال الأدبية بامتلاك إمكانية خلق مقولاتها الذهنية الخاصة بها، أي عقلانياتها الخاصة بها، فإن بروست يُسد للنقد دوراً مزدوجاً، دور الوسيط والمدفع، مهمته الوصف، أي إعادة تأليف "إنتاج" أنا "معايرة" التي هي الكتاب وعلاقة الأدب هذه بالحقيقة، التي تجاهلها عمومًا النقد التابع لسلوية (انظر الفصل 4) قد أثارت وما تزال تثير أكثر الاهتمام المتزايد لدى النقاد المعاصرين، وخاصة الفلاسفة مثل جيل دولور Gilles Deleuze⁽²⁾ أو لدى ناقد من قبيل بيير كامبيون Pierre Cambion الذي سوف نقرأ باهتمام كتابه الحديث العهد، الأدب في بحثه عن الحقيقة⁽³⁾.

5. أزمة النقد في فترة ما بين الحربين؛

وإن كان يمثل أقلية في زمانه، فإن بروست يسن عن انطلاقه نقد الكاتب الذي يسم فترة ما بين الحربين إن الإصدار لتأخر جدًا

(1) "عن" أسلوب "فلوبير"، أبحاث ومفالات، باريس، حاسبر، "هوبو أبحاث"، 1994، ص. 282

(2) بالأخص، بروست والعلامات، باريس، بوف، "مشرف عليه"، 1966

(3) ب. كامبيون، الأدب في بحثه عن الحقيقة، باريس، سوي، 1996

بكتاب صديقات بوف بارسا (1954) يبدو معبه اليوم وكأنه
لعرّض الهائي للأزمة العامة التي مست النقد الأدبي خلال لقرن
العشرين، في حدود كون القراءة الرومسية، التي لا تطمح أبدًا إلى
الموضع الاعتباري الذي للعلم، تعتمد على تعددية الفاعل الأدبي.
رَد هدا المعنى لم تعد فيه مقولة "الأسلوب" قابلة للاحتزال في جرد
بطرائق التعبير، مثلما كان في مقدورها ذلك في تدريس السلاعة

من خلال رمضاها للمفصل بين "الشكل" و"المضمون"،
وكذلك للدخول إلى التصنيفات الأجاسية القديمة، كانت أعمال
بروست التي نشرت أول الأمر عبارة عن شذرات بالمجلة الفرنسية
الحديثة (NRF) انطلاقًا من سنة 1914، بمثابة مبع متدفق لنقد
"انتهائي" أو "التعاطف" الذي يطلع نقد ما بين الحربين المشعل
أكثر فأكثر بما يسميه جان بولان Jean Paulhan لا يقبيات
"اللغة"⁽¹⁾ لارتباطها بمصير دار النشر جالبار، فإن المحطة الفرنسية
الحديثة كانت هي المجلة الوحيدة التي باختيارها للقرن تشكل
بدون شك، بعيدًا عن الحامقة، مختبرًا للنقد الأدبي الفرنسي لهذه
الفترة، الممنوح بدون أحكام مسبقة على محاطر الإبداع، مادامت حنة
انقراء فيها أصدرت أعمال بروسست، كلوديل Claudel، مالبيري

Valéry وسان جان بيرس Saint John Perse

(1) نظر حوارات مع روبرت مالي، باريس، جالبار، "أفكار"، 1970.

5. المجلة الفرنسية الجديدة، نقد بلا حدود:

موارده مع الدادائية Dadaisme والحركة السريالية Surréalisme التي، حسب عبده أراجون Aragon "حاوت انقيام بإعادة ترتيب بعض القيم"^(١)، فإن معاصرة المحلة الفرنسية الجديدة، التي كان ها عتوان فرعي هو "أدب ونقد" أثبت أن ليس هناك أدب ممكن دون مطلب نقدي، ودون فلسفة بصير

يتم الحديث أحياناً عن نقد الرّحاة، أو التعاطف، تشخيص لاستقلال التفكير هذا النقد، الذي تجسده، على الأخص بعد الحرب العالمية الأولى، المجلة الفرنسية الجديدة، مجلة مفتوحة عن لأدب الشباب الفرنسي والأجنبي وعلى كتب فرنسيين طوتهم يد البيان ومن هذا التيار دي الحساسيات المتنوعة، وهو أصل النقد المسمى "موضوعاتي"، هناك بعض الأسىء الدالة التي نستحق الذكرها هنا:

يمثل فاليري لاريو (Valery Larbaud 1881 - 1957) ذلك النقد المستكشف والمريح في القراءة، تلك الرديلة التي لا تعاقب وفي مجال فرنسي (1941) يظهر كيف أن شكل "موضوعاتي" المتبادل "الذي يميز رواية تم تجاهلها إلى ذلك الحين من طرف النقد - ألا وهي رواية اجتثاث الأكاليل لإدوار دي جاردون Edouard Dujardin الصادرة سنة 1887 - قد أثرت على نحو عميق في كتابة

(١) أراجون، الفصل في الأسلوب، باريس، جالهر، 192٠، "محل"،

1980، ص 199

النقد الأدبي

عوليس جيمس جويس (التي ترجمها فاليري لاريو إلى الفرنسية) وعلاوة على ذلك، كان لاريو أول ناقد أوضح بصراحة أن تعبئة النقد للتاريخ (انظر أعلاه الفصل 3 1 2) تسي على جهل بالواقعة الأدبية عبر تفكيك هذه الآلية عند ريبان، يقصر في الوقت نفسه ماداً يدي أنناع هذا الأخير "يقين تام على نحو سهل بأنهم أعلى شأنًا من الكتاب الذين يشكلون موضوعًا لدراساتهم"⁽¹⁾ وأخيرًا إن الحرص الدقيق لدى لاريو على مهمة الكاتب يشع دئيًا آفاق جديدة نحو العلاقات بين اللغة والأدب.

أبان جاك ريفيير (1886 - Jacques Rivière 1925) مدير NRF من سنة 1919 إلى سنة 1925 عن موقف متعهم سادر "يتمثل في تبي وجهة نظر كل كاتب تناعًا"، مثلما كتب ذلك روجي فايول Roger Fayolle⁽²⁾ وهو القارئ الاستثنائي كانت تربطه علاقة مراسلة عمادها الصداقة والتفسير مع أنتوان آر تو Antonin Artaud، تم نشرها ضمن كتاب آر تو سر الغموض، وهذه حادثة فريدة في تاريخ الشعر، حيث يصير الحوار بين الكاتب والناقد جزءًا لا يتجزأ من عمل آر تو الشعري إن المقطع القصير في رسالة تاريخ 8 يونيو 1924 يرر كيف أن البحث عن تطابق بين وعين يقود النقد إلى "لب الميتافيزيقا"، حسب تعبير بودلير

(1) ف لاريو "ريان، تاريخ واعد الأدبي"، الانهال إلى القديس جبر ووم، باريس، جايبار، 1946، ص 274

(2) روجي فايول، لنقد الأدبي، مارس، أرمان كولان، 1978، ص 159

الفصل الثالث: النقد في مدرسة العلوم

"لقد كتب بروسست "تقاطعات القلب الرمية"،
يسعى الآن كتابة "تقاطعات الكائن الرمية" []
إن من لا يعرف الاسيار العصبي، ولا يشعر أبدًا،
بالنفس التي يلتهمها الحسد، التي غمرها الصعف،
هاجز عن أن يرى أي حقيقة حول الإنسان".

مراسلة مع جاك ديفيير، ضمن: أ. آرتو، مر
القصوص، جليار، مصنفات "شعر"، 1966،

ص 45

وإذا كان الحوار بين الرجلين يميل هنا طبقًا إلى اجمع بين
مستوى الحياة ومستوى العمل، فذلك من أجل أن يستخرج من
العمل معرفة ذات قيمة بالنسبة للحياة، ومرة أخرى، فإن التأكيد
على "الحقيقة" يحدد للقد واجب القراءة بدون سادح موضوعية
مسبقًا، مادام في هذا المصير، لم يعترف أي نقد سنة 1924
لأنطوان آرتو بوضعه ككاتب، باستثناء ح ريفيير

ألبير ثيودي، هامشي على طريفته، أدخل أيضًا على NRF نقد
"التعاطف" الذي يتناول الأعمال، مستلهمًا فلسفة برحسوس
Bergson، انطلاقًا من الحركة المدعة التي تحملها القراءة إن هذه
القدرة على الإحاطة بتمرد المؤلف من خلال إجراء عدة أسواع من
المقاربات (الفلسفية، التاريخية، الأسلوبية) لا تتجلى فحسب في
أطروحات من قبل جوستاف فلووير (عاليار، 1922)، مونتيي،
اندي لم يكنتم (عاليار، 1962) بل وأيضًا في تأملات في الرواية
(عاليار، 1938) وسوف نقرأ، على الأحص، في هذا الكتاب

الأخير، الفصل الذي يحمل عنوان "قراء الرواية المتمرسون" Liseurs الذين يمبرهم ثيودور عن "قراء الرواية العاديين Lecteurs"، نظراً لأن الأوائل يصوون في نظام حيث يوجد الأدب لا بوصفه تسلية عرقية، وإسبا كعناية أساسية، والتي قد تشمل الإنسان بأكمله بالعمق نفسه الذي تتمتع به باقي لعبات الإنسانية" (ص 250) ويسمح هذا التمييز لثيودور بوضع صورة تقريبية لتاريخ جمهور الروايات انطلاقاً من تعكير يحتفظ حتى الآن براهيته حول وضع القراءة الاعتباري في المجتمعات الحديثة.

وأخيراً، جان بولان (Jean Paulhan 1884-1968) الذي كان له، بوصفه مديراً للمجلة الفرنسية الجديدة من 1935 إلى 1968، مع فترة انقطاع دامت من 1940 إلى 1953، دور حاسم في الملكية المرموقة التي سوف يحتلها النقد منذ ذلك فصاعداً في حقن الإبداع الأدبي نفسه، وإن كان قد صرّح مرات عديدة "إن لا نعرف ما هو النقد أكثر مما عُرِفَ به في بدايات القرن 19"، عدلث من باب الحرص الدائم على تذكير النقد بأنه ليس هناك علم يُدرّس "النظر".

"كل ما يجب قوله عن النقاد الفرنسيين، رغم تعددهم، هو أنه كانت ثقتهم الهمة على نحو فريد أو كانوا يحكمون قبضتهم كما اتفق ليس هناك واحد من بينهم من تلفظ بكلمة واحدة في حق لوتريامون

Lautréamont، ولا كلمة عن رامبو Rimbaud ولا كلمة عن ملارمي Mallarmé [] وحبي يتعلق الأمر بيودلير، فإن سانت بوف يعتبر أنه يشذ عن القاعدة أما فاجي Faguet فهو برأيه سطحي، ولانسون Lanson بلا إحساس، ومورا Maurras حيث ".

جان بولان فليكس فنيون أو الناقد، نفسه، ص. 88

في التوطئة الموجزة التي لاند لكل نقد منها الصادر سنة 1951 يفحص معنى وامتداد كلمة "نقد" ليس عبر التحقق منه من خلال حكم الكاتب على عمله المجرب - سواء اعتبر هذا العمل نفسه "كلاسيكياً" أو "رومانسياً"، أو سواء انحاز هذا النقد وفق عبارات بولان في أرهاط طارب (جاليبار، 1941) إلى "صناع البلاغة" أو "المزججون"، وإبما تنظيفه على التأمل الواعي لأدوات الكتابة إلا أن هذه الأدوات (التي تنتمي للبلاغة بالمعنى الحرفي للكلمة، أي لاستراتيجيات الخطابات الشعورية واللاشعورية) لم تعد تُشبه بالمداد التي حددها البلاغيون وهون الماصي لشعربة ولأنه صار نقدياً بدوره، فإن العمل الأدبي بات يشتمل على شككه الخاص انطلاقاً من مبادئ متفقا، يستلزمها نية تصحيحها على نحو مفرط (لوتريامون)، الرفع من شأنها (السراليون) أو هدمها (المداد ثبة)

"نارة تكون الاختيارات مهياة منذ من بعيد، ونارة تكون صاعقة، لكن سواء تم الأمر في عشر سنوات أو

في ساعتين، فإن أكثر قسط من عمل المؤلف يُستغرق في عمليات التنقيح، والمراجعة، والتصحيح، ووضع اللمسات الأخيرة بإيجاز إنه يستغرق وقته في عمليات نقدية. هل قلتُ حمية؟ إنها لم تعد كذلك في أيام هذه، حيث لم نجد نجد إبداعاً غير مقروء منظومة نقدية"

جان بولان. التوطئة للوجزة التي لا بد لكل نقد منها
باريس، 1988، ص 13.

الاسترداد المبروح بقليل من السحرية للرباط الحلمي الذي كان يجمع في نظر الكلاسيكيين عملاً ما بالوعي المتيقظ بالاحتياجات التي تشكله، فإن بولان كان يصوي مباشرة تحت مشروع تدريس الشعرية الذي وضع خطوطه العريضة بول ديري (1871 Paul Valéry - 1945) سنة 1938 إنها تقريباً الكلمات نفسها التي نجدها بالمناسبة فيما يلي:

"إن عمليات مراجعة كتاب وتنقيحه، والتشطيب، وأحياناً التقدّم الذي تحرره الأعمال المتعاقبة تظهر أن قسطاً من الاعتباطية، والعجائية، والعاطفية، بل وحتى حرة من القصد الراهن ليست عالية إلا في الطاهر [] إن كل ذلك ناتج عن أدنى ملاحظة للغة في "حالة الفعل" ولكن أيضاً، إن أسط نأمل يفود، إلى التمكن من الأدب هو نوع من التوسيع

والتطبيق لبعض خصائص اللغة، ولا يمكنه أن يكون شيئاً آخر".

ب. فاليري. "تدريس الشعرية بالكوليج دو
فرائس" ضمن: الأعمال الكاملة، جاليار،
1957، ص 1438

يبدو أن وجهات نظر بولان وفاليري تتفق على منح أهمية حاسمة للنقد بصفته تأملًا ينصب حول "خصائص اللغة" وهذا المعنى فهما متماثلان يساهمان مسبقًا في المشهد المعقد الذي يقدمه لنا في الوقت الراهن النقد المعاصر، وبصفة عامة، برعات التفكير حول مفهوم الأدب نفسه. وبينما أصبح فاليري أشبه بالمنظر الرسمي للأدب - وهذا ما يعبر اللجوء الاستراتيجي لمصطلح "الشعرية"، الفصل، 1. 5 - فإن بولان الذي كان حتى وفاته ينتمى بما يشبه وصيغ المقلّم الناقد (والذي كان يتفاسمه معه حمية ريمون كرسو، الذي ألحق بلجنة القراءة لدى الناشر جاليار منذ 1938)، على مشغلاً بنظرية اللغة، سواء كانت فلسفية أو لسانية

2. 5 عزلة النقد الفرنسي:

بمصل جعل الحدث الأدبي موضع تساؤل وتفكير انكثب في اللغة، أمكن للنقد الحامعي الفرنسي الوعي بالتناقضات التي أوقعته فيها طموحات القرن 19. ووجد الناقد نفسه بعمق متروكًا في متقن تخصصات جديدة تنتمي للعلوم الإنسانية، كانت مهمشة لفترة طويلة في تدريس الآداب اللسانية، علم، لاجئ وتحليل

النفسي وعلى نحو متبادل، فإن الأدب الذي يشرك مجموع العلاقات بين الذات والعالم واللغة، قد أثار انتباه باحثين جدد في العلوم الإنسانية.

إن ما ينبغي أن يشد اهتمامنا اليوم، هو في الآن نفسه، البعد الدولي متعدد الاختصاصات في تجديد النقد ما بين الحربين العالميتين أو بعد الحرب العالمية الثانية، وعلى التقيص من ذلك، لشوفينية المكربة التي سيطرت على النقد الأكاديمي في فرنسا حتى حدود سنوات 1960⁽¹⁾ يشهد على ذلك أولاً المارق العظيم بين تاريخ أول إصدار لعالية النصوص المؤسّسة للـ "النقد الجديد" المقل، وتاريخ الاعتراف الرسمي بها في فرنسا

من جانب الفيلولوجيا الألمانية، فإن كتاب إريك أورباخ لسابق الذكر (محاكاة، تمثيل الواقع في الأدب الغربي الصادر بمدينة بيرن سنة 1946) وخاصة كتاب ليوشيتزر الصادر بعد وفاة صاحبه (دراسات في الأسلوب، 1948) كانا قد صحّاحاً جديداً، في فهم أعمال المصني العظيمة قبل أن يكونا في المتناول بالمنفعة الرسمية

وأخيراً وجب انتظار سنة 1971 حتى نقرأ بالفرنسية (الصادر عن دار سوي بعنوان النظرية الأدبية)، كتاب روي وليك وأوستين وارين Theory of ، Austin Warren.René wellek

(1) إما بحبل بين كتاب أنطوان كومانو، عمريه النظرية، مرجع مذكور

الفصل الثالث النقد في مدرسة العلوم

literature الذي نشر سنة 1948 ، وهو مرجع جامعي للدقة
 الجديد New Criticism ، الذي شأ في سنوات 1930 بتأثير من
 الشاعر T.S. Eliot والناقد I.A. Richards إن هذا الكتاب
 الدليل الحقيقي كان يستفيد مما جاء به الشكلانيون لروس
 والسيويون الأوائل ، الذين كان الماعلون الرئيسيون صممهم
 (وخصص بالذكر رومان جاكسون Roman Jakobson) قد
 هاجروا إلى الولايات المتحدة الأمريكية منذ سنوات 1930

ليست العاية من الفصلين القادمين (4 و 5) هي الشعولية، بل
 إنما يستعرضان الإشكاليات النقدية الرئيسية النابعة من تجديد
 النظرية الأدبية ، هذا مع الحرص كل مرة على وضع الأمثلة في
 سياقها الإستعمولوجي.

الفصل

الرابع

4

نُقُودُ التَّائَوِيلِ

إن تأويل نص، في التقليد الهرمطيقي، يعترض مشنها رأيا
 ذلك، تصورًا للمعنى، الذي يؤدي، في نهاية المطاف، إلى مقصد من
 مقاصد "المؤلف" لكن مقولة "المؤلف"، وبالتالي الوضع
 الاعتباري "للمعنى" قد تم قلبها على نحو محسوس بإدخال منهج
 تخص العلوم الإنسانية في الدراسات الأدبية (ندكر أن إصدار
 مرسوم سنة 1957 قد وسم في فرنسا نشأة "كليات آداب
 والعلوم الإنسانية"). وقد ساهمت هذه الأخيرة في بروز ما ينبغي
 تسميته وفق عادة ميشيل فوكو Michel Foucault خطاب نقدي،
 ذلك أنه حتى لو أننا لا نقرأ فصلًا بقلم جان بيير ريشار مثل قرءنا
 لفصل من تأليف ستاروسكي، فإننا مع ذلك نتعرف فيها عن ما
 يشبه الملعوظ الذي يؤسس سلطته النقدية على استيعاب المعارف
 إلا أنه إذا كانت اللسانيات والتحليل النفسي واسوسيولوجيا تتفتح
 حقًا بوصفها الاعتدري كعلوم إنسانية، فمن الأفضل النظر إليها
 مثل أوصى بذلك لكان Lacan، بصفتها علومًا حديثة، تعادياً
 لتشيئها

عندها نشهد ظهور بعض الصعوبات - التي لن نقدم لها حلاً هنا - ملازمة لكل محاولة تقصد القيام بمدجة لنقود التأويل . هل من المشروع مثلاً تصييف سوسولوجيا الحقل الأدبي ضمن نقود التأويل؟ وبمثلث، لماذا لا نقرأ جان ستاروبسكي معتبرين إياه كاتب أسحات فكرية أصيل والذي تكشف أعماله عن بحث دؤوب ومتعدد الأشكال عن الحقيقة الأدبية؟ سوف يتمثل جوابي أن كل نقد تأويلي يصنع حدوده الخاصة بالموضوع الذي يشتغل عليه، وفي أنه لا وجود لعلم إسمائي يستطيع ادعاء العلمية أكثر من غيره من العلوم . ولذكر مثلاً بأن اللسانيات التي لعبت لوقت طويل دور العلم الإسمائي الرائد، ليست علماً متراضاً من العيوبولوج (التحليل الدري للغات) إلى الشعرية (دراسة الكلام بصفتها مدأ الإبداعية)، فإن اللسانيات حققت ثورة كوبرنيكية قد يحدتصر الأساسي فيها إلى حملة واحدة لا يمكن اعتسار الأدب موضوعاً

لسانيّ مثل باقي الموضوعات؛ لأنه بالتحديد يعطى تمكيزاً واسعاً في لغة ذات معيية. ولذلك فإن الأدب يقاوم "علوم اللغة" ويساهم فيها، ويمش، نظراً لذلك، العصر الرئيسي في كل نظرية للغة، سواء تم الاعتراف به أم لم يتم. ولهذا السبب، سوف نقدم في فصل مخصوص (انظر الفصل 5) المقاربات النقدية التي تبين صراحة، أكثر من أي مقاربات أخرى، إلى نظرية اللغة كما أسسها فردنان دو سوسير Ferdinand de Saussure ومن جاء بعده.

١ - «مدرسة جنيف» والنقد الموضوعاتي؛

١.١ ظاهراتية الخيال؛

عموماً يتم ربط أصل النقد المسمى "موضوعاتي" Thématique بأعمال باقدين من مدينة جنيف Genève، وبكتابين اثنين من بين مؤلفاتها الكثيرة من سوبلير إلى السريالية (كُريب، 1933) لمارسيل ريمون Marcel Raymond وعلى الأخص كتاب النفس الرومانسية والحلم (حوري كوري، 1939) لألبير بيجان Albert Béguin ولم يحكم هذه الرائعة المعقدة أي مشروع لتأسيس مثل هذا التيار.

"إها إذن نخرجنا - إذا صح أن نخرجنا الشعراء الذين
نسبهم تدويع في جوهرنا الشحشي لمسعدته في
مواجهته للقلق العميق - إها نخرجنا التي كنت أطس
أي عثرت عليها مجدداً في الدراسة التي أقدمتُ عليها

[...] إن هذا الكتاب لا يهدف إلى اختزال
مموحات وأعمال "مدرسة" شعرية في منظومة قابلة
للتحليل بوصوح يبدو مثل هذا القول غير معقول".

أ. بيمان، النفس الرومانسية والحلم، ص ٨

مقولتان رئيسيتان تؤشران هنا على قطعة مردوجة مع التقييد
الحامعي لتلك الفترة - رفض التصنيف الوصفي للأدب إلى
"مدارس" والاعتراف بالتساؤل الشخصي كمصدر وعلة للنقد إن
ما يحمل أ. بيمان على فهم الشعراء الرومانسيين من خلال المظاهر
العديدة التي تشملها الحياة القائمة على الحلم في أعمالهم، هو الرعية
في تحصيل معرفة روحانية، والتي تمير عن المسلك التحليل النفسي،
مثلما سوف يرى ذلك لاحقاً ونسي القيمة المركزية لهذه المعرفة على
ما يسميه أ. بيمان في مقدمته بـ "الصورة" "إن الشاعر هو من
يستعمل عبارات معبرة ما هو مشترك لديه مع العُصابي، من يسمح
في قطع الخيط الذي يمسك الصورة داخله - ومد ذلك الخيط تصير
شئاً آخر" (ص ١٧٦) وفي حضم الاستقصاء المهجني لهذا
الكشف الرومانسي، أي "النفس" - من الشاعر جان بول إلى
أندري بروتون André Breton, Jean Paul - تظهر صميماً مقولة
"الموضوعية Thème"، أي العالم المحسوس للكاتب والذي تكمن
مؤرته في الخيال l'imaginaire وبالاكتفاء على هذه الأطروحة
يسشهد بوجد بالملسوف الرومانسي الألماني هيردر Herder

عن قطعة من لاهائته، اعترفت شخصيات عديدة من قبيل جورج سولي Georges Poulet، جان رومي Jean Rousset، جان ستاروبسكي وجان بيير ريشار، مرآزا بما تدين به لرائدها ابن مدينة جيف.

إنه تبعًا لذلك، التصور نفسه للعمل بصفته "ظهورًا بنظام يقطع مع النظام الموجود، تأكيد لعهد بنحصر لقواييه ومطقه الخاص"⁽¹⁾، الذي يشير بمسمى مدرسة جيف، إلى واحد من بين التيارات الرئيسية للنقد المعاصر وكذلك إلى حركة فكرية مسجحة.

بمعارات أخرى، إنه اعتراف بالعمل بوصفه "علاقة اختلافية وجدانية مع الأدب السابق أو مع المجتمع المحيط"⁽²⁾ نسمح بترسيخ علاقة نقدية أصيلة بواسطتها يصير العمل ذاتًا وموضوعًا للوعي:

"هناك فعل يتم بداخلي بواسطة ابساط لعبة العمل [..] لكن، مثلما قال بذلك جورج بولي عن حق، إنه بحاجة إلى وعي كي يتحقق، إنه يستدعي كي يتجنى، إنه يحكم مصيره قليلًا بوعي متلق فيه سوف يتحقق"

جان ستاروبسكي، "العلاقة النقطية" مرجع مذكور، ص 16

(1) جان رومي، الشكل والدلالة بحث في البنيات الأدبية، من كوربي إلى كلوديل، باريس، جوري كورني، 1961، ص 11.

(2) ج ستاروبسكي، "العلاقة النقطية"، العن الحة 2، باريس، حسيه، 1967، ص 22.

هكذا فإن مقولة "الوعي"، أكثر من مقولة الخيال، تمصّر النقد الموضوعاتي عن النقد البنيوي الذي سوف تلجأ إليه رغم ذلك. إن مقولة "السبة"، بكل دقة، تقتضي اشتغلاً مستقلاً عن كل إدراك للعالم، بينما المقاربه الموضوعاتية تسعى بالأحرى إلى أن تُحذّر داخل العمل هذه التجربة الأولى التي يمثلها الوعي بالنسبة لعالم كاتب ما لكن من وجهة نظر تصورية أكثر، قد تدل السبة، مثلاً هو الشأن عند جان روسي (انظر أدناه)، على الوطيفة المحددة لموضوعية معينة داخل شكل عمل معين.

2. 1 جاستون باشلار والوعي بالصورة الشعرية

سواء ارتبط بالوعي أو بالخيال، فإن النقد المسمى "موضوعاتي" يعلى انتسائه للظاهراتية الهرمنوطيقية عند إدموند هوسرل (1859 - Edmond Husserl 1938) أو لعلاسة مرسين مثل موريس مريلوبوني (1908 - Maurice Merleau-Ponty 1961)، الذين يعتبرون الإدراك بصفته شاعراً يشترك لمواضيع الحارحية، ليس مثلاً "تظهر"، وإنما مثلاً يسبها الوعي

في تصوره وكأنه علاقة بالعالم، فإن الوعي بالظواهر - المسمى ظاهراتي، لتمييزه عن الوعي التأملي للكوجيتو لديكارت - باعتباره حضوراً لندات - هو فعل وعي هو دائماً وعي شيء ما لا مجال إذن لمقاسه لداتية بالموضوعية، مادام هذا الوعي (الذي يسميه هوسرل بالمقصدية Intentionnalité) يستجلى انطلاقاً من تجربة "الإحساس"، الذي حُذّر كنقطة تقاطع أصلية بين الدات والعام

ويهدى لمعى بسعي قراءه أغلب مقدمات ح ب ريشر "تمت معارضة كل هؤلاء الشعراء على مستوى اتصال أصلي مع الأشياء [] هكذا تشكلت أمامي العديد من العوالم الخيالية"¹

لكن مفهوم "العالم الخيالي" هذا يرجع الفصل فيه، بالأمانة والدقة العلمية، إلى المفكر حاستون باشلار Gaston Bachelard (1884 - 1962) إن باشلار، فيلسوف المعرفة العلمية⁽²⁾، تساءل أيضاً عن الأساطير المؤسسة المستوحاة من المعولات الأولية الكبرى لتكون (مثل الماء، والهواء، والبار، والتراب، والعصاء) التي كانت تُشَبِّهُ حضورها في العالم المحسوس على هيئة ترسيمات مؤسّسة أو صُور إن أعمال باشلار التي تعادل، بالنسبة للنقد الموضوعاتي، نقلاً لطهرانية إلى دراسة الصورة الشعرية، مادامت هذه الأعمال تستند بالأساس على شهادات شعراء كل الأرملة.

"بجعلنا نقوم بعودة منتظمة إلى ذواتنا، وبأعمال مريد من الوصوح في الوعي بصورة معينة عند شاعر ما، دون المسجع الظاهراتي بقودنا إلى السعي للتواصل مع الوعي المبدع عند هذا الشاعر".

ج باشلار شعرية أحلام البقطة، باريس، بوف، 1960، ص 1
إن هذا الانتساب المردوح يسير أن من واجب انفسد

(1) إحدى عشره دراسة حول الشعر الحديث، باريس، سوي، 1964، ص 7

(2) ج باشلار، فلسفة البرهمن، باريس، بوف، 1940، "كدييح"، 1994

الفصل الرابع ثَقُود التأويل

الموضوعاتي، مثلما كتب ذلك ح ب ريشار، أن يحدد موقع "مجهوده للمهم والتعاطف فيما يشه لحظة الإبداع الأدبي الأولى"، بالنظر إلى أن "هذه اللحظة هي أيضًا تلك التي يكتسي فيها العمل معنى عبر العمل الذي يصعب، وعبر اللغة التي تحاكي مشاكته وتحدها مادياً⁽¹⁾"

3. ا جان بيير ريشار وجان روسي: القراءة "الموضوعاتية"؛

بما أنه يُعترض في اللغة أن تحاكي "مقصداً أساسياً" موجوداً قبلها، فإن الاستقصاء الموضوعاتي - القريب لكس المنمير في ذلك عن النقد التحليلي المعاصر الذي يكشف، خلف النص، معنى لا شعورياً - يلتزم بإبرار الكيفية التي تسلكها موضوعات عمل أدبي ما للإيجاء بتجربة وهي فريد

"إن الموضوعات الرئيسية في عمل معين، تلك التي تشكل معماره اللامرئي، والتي يجب عبثها أن تمسحها مفتاح تنظيمه، هي تلك التي يتم بسطها فيه غالب الأحيان، تلك التي يجدها فيه بتردد طاهر، وامتناعي إن التكرار، هنا وفي مواضع أخرى، يدل على الاستحواذ".

ج ب ريشار، عالم ملارمي الخيالي، مرجع مذكور، ص 24 - 25

(1) جان بيير ريشار، الشعر والعمق، باريس، سوي، 1955، ص 9

علاوة على ذلك، ملاحظ، مثلما لاحظ ح ب ريشر نفسه في مقدمة كتابه إحدى عشرة دراسة حول الشعر الحديث، أن "مجال اللغة المحصن لا يتدخل فيه إلّا لمّا، بصفة التأكيد المفرط في الخصوصية، أو الاحتزال المفرط في التعميم، ودائماً على نحو مستعج" إن التحليل الموضوعاتي يسع نتيجة لذلك من حدس بدني ضروري، والذي قد تركيه أو تدحّصه القراءة الواعية دون بالمعارفة الكاملة في إرادة الإخبار، خطوة خطوة، بل وكلمة كلمة، عن دلالة شعرية غير قابلة للتجريد. وبالتحديد، فإن عائق القسمة هذا، الذي يحاول تجاوزه مفهوم "الشبكة الموضوعاتية"، هو الذي يستهدف، بعد سطّ طيّات الكلام الشعري، العنود مجدداً على أصل، وفراغ، أو أفق هذا الكلام

وفي اتصالها بالتحليل النصي واللسانيات، فإن أعمال ج ب ريشر الحديثة العهد تشهد تطور المسلك الموضوعاتي في اتجاه التحليل الدقيق لسيمات الكاتب الشعرية وهكذا في كتاب قراءات مجهرية، إطلاقاً "من تحليل الوقائع النصية للوصول إلى السيمات الموضوعاتية، مثلما يشير إلى ذلك ميشيل كولو Michel Collet، فإن الناقد يسعى للعنود، مثل المحلل النفسي، على التكرارات بصفتها عمليات بدر لعناصر المعنى التي تكشف الشكل البدي، على مستوى النص، ونشر للرعة أو الاستحواد من خلال حنار مؤلفين معاصرين جداً (حالة الأشياء [جاليار، 1990]، أرصية القراءة [جاليار، 1996]، وممارسته للنقد) "النقد تلك الكتابة

انتي هي في خدمه الكتابات" (1) فإن ح ب ريشار يواصل بهدوء عملاً نادراً يشهد الأدب كتجربة جسيمة للغة.

ومقابل منهج "المسار" الخاص بجان ب ريشار، هناك نوعاً ما لقراءة الإحالية أكثر التي يطبقها جان روسي Jean Rousset انتي لا تقصي التحليل المطرد للأعراس، لكنها تربطه بالكشف المسبق عن الشكل الموحد للعمل مثلاً، إن الاهتمام اللافت في رواية مدام بوفاري "بالأروجات، وهي حلايا صغيرة متقابلة وتتصادى من بعيد (و) تراكب حلقتين تعكسان في بعضهما بعضاً" يظهر بطريقة مثل تفصيل تدوير "للاستهال المهلك" [. .] حيث العودة إلى النقطة التي سبق التطرق إليها، يُرجع، في درجة أدنى، إلى موقف منحط ومحاكاتي ساخر⁽¹⁾

وهذا السبب، مدعوان الكتاب الأكثر شهرة لدى جان روسي، الشكل والدلالة، فإننا قد قرأنا أو العطف بوصفها رابطاً سبباً، نظراً لأن الشكل يصطلح صممه طبعاً "نوع نمبري لكون الأسطوري، في تجربة المؤلف الخيالية" (ص 64) إن هذا لتصور للشكل، أو للمبينة، لا يتقاطع تماماً، مثلما سرى ذلك، مع تصور لمطربين الشكلانيين، نظراً لأن حقائق العمل الشككية، بالسنة للقد الموضوعاني، - بحلاف السيات اللاشعورية مدعة أو بلاساطر - تحيل دائماً على الوعي المتعدد الذي يتصورها.

(1) ح روسي، "مفاتيح العمل الأدبي الشككية"، ضمن "سبل نقد الراهنة" أوجي، 10/18 "1968، ص. 64

تجدر الإشارة إلى أن جان روسي يتردد مع ذلك في تحديد العمل داخل هذا الشكل أو ذاك ("توليوكت أو الأسوطة أو الفتيلة"، "ماريفو Marivaux أو السية المزدوجة المقفم"، وتلك عناوين لفصول من كتاب الشكل والدلالة)، كما لو أن هذه المقولة تتضمن في ذاتها، نوعاً ما، حدودها الخاصة بها.

"في كل مرة يلامس فيها النقد بؤرة أو عقدة مركزية، أو يتحد مسلکاً أو وصوفاً سارراً له معنى، فإنه يستشعر مراكز أخرى ومسالك أخرى، ويجد نفسه في نهاية انطاف إراء شعور استنفهامي، وإدراك لما وراء الأشكال المتناوئة، التي هي أيضاً العمل الأدبي"

جان روسي، الشكل والدلالة، مرجع مذكور، ص 70

هذا "ادوراء" الخاص بالسيات لا يكشف في نهاية المطاف النقص في الحقائق الشكلية، بل بالأحرى يكشف عن الرعة الإبداعية لدى مدرسة جيف، التي لا تحمل كثيراً تشييد المفهم، بقدر ما عهت بتجسيد ما يسميه جان ستاروبسكي Jean Starobinski "مثالاً بقدياً"، يتألف من الصرامة المهاجية المرتبطة بالتقنيات وطرائفها التي يمكن التحقق منها ومن القابلية التأملية (المتحلصة من كل قيد سقي)⁽¹⁾ إن هذا المثال النقدي لا يسي محسب على ما يعرفه، بل وربما بالأحرى، ما يبحث عنه القارئ والذي لا يعرفه بعد.

(1) ج. ستاروبسكي، "العلاقة النقدية"، مرجع مذكور، ص 37

الفصل الرابع: يعود الكتاب إلى

4.1 جان ستاروبنسكي أو العلاقة النقدية

بحلاف جورج بولي، الأكثر مه ساً، الذي قدّم سنة 1971 نظريته عن النشاط النقدي في كتابه الوهمي النقدي، فإن جان ستاروبنسكي، الطبيب ومؤرخ العلوم أيضاً، (إدله أطروحة صارت مقدمة عن تاريخ علاج الملانحوليا) قد وضع صيغة للقراءة تسمى جاهدة إلى تبيان النظام انداحلي للموضوع أو استعدادة النظام التي تناولها هذه القراءة، وتبيان الرموز والأفكار التي بحسبها يتعلم فكر الكاتب (مدخل كتاب جان جاك روسو، الشفافية والعائق، حاليهار، 1958) ويصير شرح النص، بعد تحقّقه، أكثر من تحليل بحمل طبيعة موضوعاتية، "بل الوسيه التي من حلاها يؤوّل ويفهم اهتماما بـه"⁽¹⁾ إن هذا المسح يدور على أنه ليس هناك تأويل للعمل الأدبي لا يختصر (ولا يؤكد) خبرات المؤوّل لمهجية في حد ذاتها ولا يرغمه على العودة الموصولة إلى دته، وهذه حركة نوعية في "الحلقة الهرمنوطيقية".

"وبحلاف شرح الموضوع، نعلمي نصرف، الخاصع
 بحكم التحقق التحريبي، فإن تأويل الموضوع لدلالي
 للموضوع الذي "له معنى" اندي يتاح بـ في كل
 دراسة ذات طابع "إسمانوي"، لن يكون له معيار
 آخر سوى انسجامه ولا تناقضه، وذكر كل الظواهر

(1) ح ستاروبنسكي "عدم المؤوّل"، ضمن "علافة النقدية" مرجع

مذكور. ص 82

النقد الأدبي

انواردة، وصرامة صناعته الشكلية، إذا حار أن تكون
هناك صياغة شكلية"

ج ستاروبسكي "العلاقة النقدية" مرجع مذكور ص ٦٥٨

إن هذا التوصيح يساهم في تعادي جعل النقد مسألة تقنية
لتحليل النص، ويجعل منه تجربة متفردة تسنهد الاعتراف بعالم
ابعد واستعدته ليس من قبل الصدفة أن دراسات ستاروبسكي
في النقد الأدبي فصلت أعمال روسو ومونتسكي، تنعاً لطريقة كل
منهما، تعمل في الآن نفسه على مستوى التجربة ومستوى تعبير
"الأنا".

من هنا، يتعلق الأمر بتحديد ما سيكون عليه "أسلوب السيرة
الدنية"، ومقولة الأسلوب - المستعارة هنا من دراسات في
الأسلوب لصاحبها ليو شينرر التي عمل ستاروبسكي على شرحها
بالمصرية، في فرنسا سنة 1970 - تشمل إذاك مجموع لصوص
لواردة التي تعتبر أنها دلائل على الفردية "في هذه الحالة، فإن
مقولة لأسلوب نفسها تخضع حمية إلى مطومة من الاستعارات
المضوية، والتي وعقها تنشق العبارة من التجربة، دون أي
انقطاع". إن ملك ستاروبسكي يختلف إذن عن مسلك ج.
بولي الذي يعتبر أن دور النقد هو قل كل شيء تمام مع وعي المؤمنين
قيد الدرس في هذه الحالة، بالفعل، فإن القراءة تحترق اددية

(1) ستاروبسكي، نفسه، ص 87

اللغوية للتصوُّص "مثلما يَحْتَرِّقُ وسط محايد تَضْرِبُ" للتوجه تَوْأاً
صوب التجربة الروحية^(١)، وهكذا، يشه الخُطْبُ لأدبي التجربة
الحالصة لدى وعي معين

لأنه تأثر على نحو قوي بالخيالية الرومانسية في بداياته، فإن
النقد الموضوعاتي قد أكد على تعريف العمل الأدبي بصفته تَصَرُّفاً،
صورة مجسدة "للأنا العميقة" التي يتحدث عنها بروسست بوصفها
خاتم الإبداع الأصيل إن المقولات الرئيسية، مثل "الحُبَل"
و"الوعي"، التي يبني عليها ليست إذن معرولة عن تصور مثالي
لعدائ، بما أن العمل، مثلما كتب ذلك ح بولي، يفتح المجال
للوصول إلى سياقات "الكوجيتو الأصيل" عند الكاتب، هذه السياقات
التي لا تقبل التعبير^(٢). لكن، حلف العالم المتعدد الخاص بالمؤلف،
فإن ح بولي يعثر دائماً على ماهيات، أو أقلها، عن مقولات الإدراك
من قبيل الرسم والعشاء، مثلما تؤكد على ذلك عناوين أعماله النقدية
الأكثر شهرة الأحرار الأربعة من دراسات حول الزمن الإنساني
(بُلُون، 1950 - 1968) أو تحولات الدائرة.

ومن ثمة، فإن مهمة الناقد لا تتجس في توصيف صفة لعمل
الأدبي، بل في "التماهي" معه، أي أن يجعل الناقد من نفسه نموذجاً له
وفق علاقة البد للبد - "أن يشرع الناقد من جديد في قرارة نفسه

(١) ج ستاروبسكي، مقدمة كتاب جورج بولي تحولات الدائرة، بلون،
1961

(٢) ح بولي، الوعي المعدي، باريس، جوري كوربي، 971، ص 307

كوجيتو كاتب معين، أو فيلسوف، فذلك يعني أن يعثر محددًا على طريقته في الاحساس والتفكير، وأن ينظر كيف نشأ وتشكل⁽¹⁾ - ودلت بأن نضع على المستوى نفسه العمل الأدبي ولوجوس [عقل] الفيلسوف.

والملاحظة نفسها تسري على دراسة الأشكال الموضوعاتية عند ج. ب. ريشار مادام في تفصيله للقبض الموري على "حجم المعنى"⁽²⁾، بدل فحص مجال اللغة المحصن⁽³⁾، فهو يمتح، مثلما كتب دلت شارل مورون Charles Mauron بخصوص كتب ج. ب. ريشار ملارمي، إلى أن "السان [] يُستبدل بفيلسوف يتحدث مجازًا بالصورة"⁽⁴⁾.

2. الأدب والتحليل النفسي:

1. 2. الأدب وعلوم الإنعان:

إن القطيعة التي أحدثتها خلال سنوات 1960 إدخال العلوم الإنسانية في قراءة الأعمال الأدبية كانت في الحقيقة بمثابة تأكيد لطلاق قديم بين تقليد ج. لاسون، الذي كانت تجمعه جامعة السوربون والتجديد العام للقد الذي شُرغ فيه في العالم

(1) نفسه.

(2) ج. ب. ريشار إحدى عشره دراسة حول الشعر حديث، م م ص 1

(3) ش. مورون من الاستعارات المنجحة إلى الأسطورة، انشخصية ساريس،

جوردي كورني، 1963، ص 46

المجلد الرابع، فؤاد التاويل

الأنجلوساكسوني منذ سنوات 1930 أما في فرنسا، فإن الأدب باعتباره موضوعاً للدراسة يدخل في نطاق المساهم التاريخية والصيدولوجية التي لم يكن يجادل فيها أحد حتى ذلك لأوان، صار فجأة ظاهرة أنثربولوجية متعددة إضافة إلى اللسانيات السوسيوبية [سببة إلى دو سوسير (انظر الفصل 5)] واكتشاف اللاشعور، ثم السوسيبولوجيا ذات السروع الماركسي، التي سبق وأن اختبرت وحدة الحركة السريالية، أربعين سنة قبل ذلك الحين، فإن كانت تقترح هذه المرة مقاربات للنص الأدبي لا تتماشى مع هيمنة التاريخ الأدبي وسوف يستعمل سيرج دوبروفسكي Serge Doubrovsky في كتاب مرجعي عبارات تشخيص رولان بارت

"لا شك أنه تم المس بشيء حيوي. "ما هو؟ إن جواب بارت يعيبنا على الفهم "إن الناقد الجديد احترق بعض التابوهات، من خلال منه نظام اللغات"⁽¹⁾.

وبعض النظر عن الأهواء والميولات التي أثارها، فإن الصراع بين "القد الجديد" والتاريخ الأدبي قد أظهر بما لا يدع محلاً للشك استحالة تجاهل الأسئلة التي طرقتها ماركس وفرويد، عموماً في حقل النقد الجامعي:

"كلاهما، في إصراره على التصرف بصفة العالم، انكب على أن يكتشف في الإنسان، وفي المجتمع عمقاً كاملاً،

(1) س. دوبروفسكي لماذا النقد الجديد النقد والموضوع، باريس، مراكير دو فرنسا، 1964، ص. 10

متكرراً، لكنه أساسي [والذي] تكشف إماعة
 الحجاب عنه، دون السيات الموقية العارضة، شيئاً
 بسيطاً، شمولياً ومحطاً في الظاهر الحاجة - بمعناه
 الاقتصادي أو بمعناها "الغرائزي"

ج. ستاروينسكي، "العلاقة النقدية"، ص. 262

ورغم أنها لا يوجدان على المستوى نفسه، فإن اكتشاف
 اللاشعور شأن العرضية الماركسية قد أتاحا مقارنة العمل النفسي
 والأدب بصفة عامة بوصفها ممارسة إنسانية تتسم بالتناقض، هو في
 لأن نفسه مستبح للأشكال الدالة وتحمله الحركة المتواصلة
 للصراعات التي تصنع المجتمعات وتعكسها - والدوافع الفردية هي
 بذاتها تأتلف في التاريخ وبه.

وهكذا، برقصها التصور الرومانسي للفرد المبدع أو لأحادية
 ابوعي، فإن التحليل النفسي والوسولوجيا اقترحا إعادة وضع
 الأعمال الأدبية، إما في حقل اللاشعور الاجتماعي الذي هو
 الأيديولوجيا، وإما في حقل إنتاجات اللاشعور الفردي، على عرر
 اشتغال الحلم، خاصة.

وحراء طابعها الاختياري، فإن نصوص فرويد المعدودة التي
 حصصت للأعمال الأدبية ساهمت في فتح مسالك لم يسبق أن
 استكشفها النقد الأدبي إن هذه العلاقة العاصصة بين النظرية
 لفرويدية والأدب شكلت مصدراً للوعين من المقارنة التحليلية
 للعمل الأدبي الأوى، والأقدم، هي منهج التفصي السيكوي نقدي

psychocritique الذي صاعه منذ سنوات 1940 شارل مورون للبحث في العمل الأدبي، إن لم يكن عن مفتاح، فعلى الأقل عن التشكيلة الأصلية لنسبة المؤلف الحقيقي.

المقاربة الثانية، التحليلية textanalyse وهذه لمطة من توليد جان بيلمان بويل Jean Bellemun-Noël⁽¹⁾، تستدعي في الآن معاً الحيلة والانبصاع من طرف القارئ، لا من أحل العصور على سر لا شعور فردي، وإنما للاتقياد وراء "لا شعور النص"، مادام "هو ما يرجم القراءة على عدم الاكتفاء بمعنى واحد، بدت واحدة (تحدث وعنها يدور الحديث) ودون كلل، يردد بأنه لا وجود لشيء أو لشخص داخل النص له الحق في قول "أنا"⁽²⁾ وهذا المعنى، فإن "لا شعور النص" يتحدث عن "لا شعور القارئ".

ولأنها تختلفان عن نحو ظاهر من حيث العاية والسهج، فإن المقارنتان معاً للنص الأدبي تعترضان معرفة دقيقة بعدد معين من النصوص المرجعية

2.2 النصوص المؤسسة للنقد الفرويدي

حري بنا أن نذكر في عمالة بمبادئ التفصي التحليلية للآداب في خطوة أولى، لعب هذا الأخير دور محتر حقيقي

(1) ج.ب. بويل النص وما قبل النص باريس، لاروس، 1972.

(2) نفسه ص 130

النقد الأدبي

للتصورات التَّوَيُّة - أوديب، نارسيس، وكذلك ساذ وراحر -
 مـارـوـح - Sacher Masoch, Sade, Narcisse, Edipe - التي
 تدل على المحتويات الكامنة والتي اكتشفها فرويد في تحليله الدائري
 الخاص به، وكذلك عبر الإنصات لمصاه بل إن نموذج تأويل
 اللاشعور الذي اكتشفه فرويد في الأعمال الخيالية نابع من مسلك
 يتمثل في برار تدور أو بشاعة المعنى الطاهر بفعل سيطرة معنى
 حتمي. إن الفاشم بالتحليل *analyste* يؤوّل هذه الشخصية أو عالم
 الجسم ذلك انطلاقاً من حدث أصلي حتمي. طعمونة المؤلف (يسفي
 على الأحصص مراجعة "ذكرى من الطفولة" في كتاب الخيال
 وحقائقه بعنوان Goethe, 1917⁽¹⁾) أو هو أيضاً عرض متكرر
 (مثل "موضوعه الصادق الصغيرة الثلاثة" في مسرح شيكسبير،
 المرحع نفسه) والذي يبدو بصفته "إحدى أعظم الصور التي تدور
 حول نظرية الرغبة - إيروس وثناتوس (إهي الحياة/ الحب
 والموت)⁽²⁾

وإذا كانت عبارة "التحليل النفسي التطبيقي" توضح بجلاء
 الوضع الاعتباري المميز للأدب في نظر مترجمي فرويد الأوائل،
 فهي تحبر أيضاً بأن العمل الأدبي لا يُقرأ لداته وإسما من باب
 الوصول إلى معرفة الدوافع أو الاستيهامات الإنسانية الكبرى

(1) ورد في كتاب مقالات في التحليل النفسي التطبيقي، باريس، جاليمار،
 1933، "فوليو"، 1988

(2) ح ب بوبل لتحليل نفسي والأدب، باريس، نوف، 1993، طبعة
 الرابعة، ص 71.

في خطوة ثانية، (إنها الأطروحة الشهيرة بعنوان هذيان وأحلام في جراديغا يانسن 1917 Jensen) يعبر فرويد اسطور ويقوم هذه المرة بقراءة قصة عمجائية لكاتب معاصر باعتبارها "وثيقة" تسبق وتحقق فرضياته العيادية الخاصة لم يعد الأمر يتعلق وقتها بربط الخيال بعقدة كوية معينة، وإنما مشرح نص أدبي كما لو أنه كان يكشف، تلميحًا، عن اشتغاله الخاص، على طريقه انلاشعور في صدعة الحلم، وبالتالي كأنه مجال معرفة خصوصية إن شرح جراديغا يعد بداية لنوع من القراءة جديد تمام الحدة

"يعتبر الشعراء والروائيون أقوى حلقاتنا، ويسمي وضع شهادتهم في مكان مرموق؛ لأنهم يعلمون أمورًا تقع بين السماء والأرض تعجز معرفتنا المدرسية عن الحلم بها حتى إنهم يُمدُّون في مجال معرفه انموس بمشاة مُعتمدا، بحر العامة؛ لأنهم يهدون من منابع لم يعرف العلم بعد إلها مسيلاً".

س. فرويد. هذيان وأحلام في جراديغا يانسن،

باريس، جاليلار، ترجمة جديدة، فوليو، 1996

ص 127.

لكن إذا كانت معرفة الروائي تنافس معرفة رجل اعمم (وهذا المعنى من الأمر يتعلق بـ "نص مرجعي مشتمل كتب ح ب بويل ذلك، ليس بالنظر إلى المذهب وإنما للملاحظة ممارسة ذات بحاجة هي من البدرة مكان"⁽¹⁾، فإن الإسداء الأدبي، كما ورد في نص

(1) نفسه، ص. 102

النقد الأدبي

مشهور يعود لسنة 1908، يصير بالتالي وثيق الصلة بالاستيهام

"إن المبدع الأدبي يخضع من حدة طابع الأحلام الهاربة الألمانية بواسطة إحداث تغييرات وحُجب، وهو يُعربها للحصول على لغة شكلية محصنة، بمعنى جمالية، والتي يمنحها لها من خلال عرض حباله الخامخ إن الحصول على مثل هذه اللغة، التي تقدم لها حتى يكون من خلالها يمكننا تحرير لغة أعظم بواسطة منابع نفسية أعظم، هي ما نسميه مكافأة إغراء أو لغة أولية".

من فرويد. "المبدع الأدبي والخيال الجماعي"،
الغربة المحيرة ومقالات أخرى باريس، جاليليا،
ترجمة جديدة، فوليو، 1996، ص 46

إن هذه السطور، التي تم شرحها مراراً، تعبر عن فكرة أساسية معادها أن الشكل الأدبي يؤدي إلى إغراء، إن لم يعبر طهرة الإبداع الفني، فإنه يجعل من التواطؤ الفريد الذي يشأ بين القارئ والاص، ذلك المعد غير القابل للاحتزال، وربما اللاشعوري في هذه الظاهرة.

3. 2 شارل مورون والنقد النفسي:

يعود الفصل إلى شارل مورون Charles Mauron في بعض
عدد من الأعمال الرائدة لماري بوبارت Marie Bonaparte
حول إدجار سو (إدجار سو، دار نشر ديوبيل وستيل، 1933)
_____ الفصل الرابع عقود التأويل _____

لاستخدام وجهة نظر التحليل النفسي في النقد الأدبي إلى فرنسا (ملارمي العامر، ديوبل، 1941) وعرض أهدافه في كتابه المرجعي، من الاستعارات الملحة إلى الأسطورة الشخصية مدحج إلى السيكونقد أو النقد النفسي la psychocritique، (جوري كورتي، 1963).

استداله للمصيح المسمى بـ "التداعيات الخرة" المطلوبة أثناء العلاج (لكن يتعدر تطبيقها في النقد حيث لا يمكن أن نقول لملازمي، "استرح وهات تداعياتك") بمصيح تراكب بصوص المؤلف نفسه، فإن شارل مورون يصع نصب عيبه "البحث عن الجسم الدفين تحت الصياغة التي تحججه عن الطرة اثقة" وذلك بالحرص أولاً على مقارنة النقد النفسي والموصوعات، لتمييز بينها بكل صرامة وبالعفل، إذا كانت الموصوعات التي تكشفها شكات التكرارات والخوافر تلك التي أررها ح بولي أوح ب ريشار "تنمي لفكر الشعوري بوصفها مقولات (الرمي، اندائه، انعمق، اشفافية)، فإن كان شارل مورون يقر بذلك، فهو يتساءل "عل أي مستويات تتشكل، هل تنمي للمؤلف أم للنقد؟ [١٠] ب لنقد النفسي يطمح إلى تعادي هذا الالتباس^١ " ومن أجل نقاديه، يجب افتراض أن شكات التداعيات التي تكشف عنها مقابلة للصوص تتجاوز إطار مقولات الأسلوب أو الترتيب الشعورية بما أهب "تشهد فكرًا ما يرال بدائيًا، قبل منطقي يربط الصور وفق حولتها

(١) نفسه، ص. 29 - 30

العاطمية، هذا الفكر البدائي يمتلك كل المخطوط حتى يكون
لا شعورياً على نطاق واسع⁽¹⁾.

في مرحلة أولى (القسم I و II) يتنقل الكتاب على التوالي من
البحث عن التداخيات الملحة (الترايطات) إلى الدراسة الصارمة
"للسبكات الترايطية"، تداخل صور كاملة تتيح "تناول وصعيات
درامية ثابتة"، تنتمي للنشاط الاستيهامي عند المؤلف لكن
الاستيهامات التي يتعامل معها النقد النفسي تتميز بكونها لا تخرج
إلى المودج الأدبي المجهول، وإنما تمر على نحو شخصي جداً،
وعند لكتاب نفسه من خلال شخصيات ومشاهد وأبيات، أو
مقطع شعري، تلك التي بعد وضعها تراكباً تترجمها حس غير
المصرح به والذي يقترح النقد النفسي تسميته بـ "الأسطورة
الشخصية" (القسم IV) وفيما يلي الكيفية التي بها تترصد فكرة
مثل هذه "الأسطورة" نفسها، وفق شارل مورون

"لا يدرك ملازمي [] أن الرجاء والمرابا هي
بالنسبة لشخصيته العميقة شواهد قبر، حيثما يكتب
يهرب ظافراً، فإنه لا يربط هذه السويته وفق تسلسل
شعوري بشكوى الخريف أو قصر الأمل إن سودلير
لا يعرف أن صانع الرجاء السبي هو أبيض طائر
انفطرس، أو "الوحش" الذي يقص أحلامه []

(1) نفسه، ص. 30

إن فكرة الأسطورة الشخصية التي تقصد التعبير عن دوام الاستحسان المهيكل لمجموعة معينة من السيرورات اللاشعورية، لا معنى لها إلا في علاقة بمدة هذه السيرورات نفسها".

ش. مورون ، من الاستعارات المدخلة إلى
الأسطورة الشخصية، نفسه، ص. 211

هكذا، فإن الأسطورة الشخصية تدمج المدة التي يتكون منها عمل أدبي ما (وأيضاً المعرفة الدقيقة ما أمكن بحياة الكاتب) ولا تفصي ما هج التاريخ الأدبي لإظهار كيف يشأ عمل فني على أساس سيرورات لاشعورية تؤدي "إلى بروز صورة الراقصة مثلاً عند ملارمي، وعند بودلير، صورة الكائن الذي أصابه الوهن يعمل ثقل كانه الخرافي خيمّر chimère ، وعند رافال تظهر صورة السرل حتى الموت مع القربى لامتلاك الأم، وأخيراً عند فاليري ، صورة السائمة المقلقة"⁽¹⁾

لقد أثار مفهوم "الأسطورة الشخصية" الكثير من انتقاصات هو المفيد بانحياز للموضوعية - "إن مثل هذا الاستكشاف موضوعي، لا يمكن خلطه بالشرح"⁽²⁾ - فإنه يجارف باستعادة سببية بين الفرد والعمل الأدبي، في حين أن حصوة المسح انقائم على التراكم تستدعي اختيارات ذاتية في القراءة

(1) نفسه، ص. 194

(2) نفسه، ص. 335

الغد الأدبي

حلاقاً لدلت و سطرها إلى مقولة الأسطورة الشخصية انطلاقاً من بصل فرويد⁽¹⁾ غير معروف كثيراً، توصلح مارت روبرت Marthe Robert كيف أن الرواية مدد دون كيثوت صارت ذلك "الخص الأدي غير المحدد" الذي يسعي إعادة كتابة تاريخه انطلاقاً من الرواية الأصلية التي يصنعها كل فرد لاشعورياً في طفولته، لكنه يسها، أو بالأحرى "يكتنها"، ما إن يتمدد على متطلبات تطوره التثبث بها⁽²⁾. من خلال مقارنة الأعمال الروائية لكل من سرفانتس، دوفو، فلوير وكافكا فإن مارت روبرت تعترض وجود نوعين لاشعوريتين كبيرتين، متعارضتين في الرواية العائلية - برعة "الطفل المعثور عليه" وبرعة "اللقيط" - التي تشكل دعامة لبحث لطل في الرواية الحديثة، مثلما أنها من بين أعشى مساهمات القوة الساحرة في الحكايات الخرافية التقليدية⁽³⁾.

4. 2 النص، القراءة والتحليل النفسي؛

بتعصيدها للعز النص كقوة إغراء - وعبر وضع المؤلف بين قوسين - فإن القراءة التحليلية، مدد عشرين سنة غيرت

(1) "رواية العصايب العائلية" الذي ألحق سنة 1909 بكتاب أوتو رانث، أسطورة ميلاد البطل.

(2) مارت روبرت رواية الأصول وأصول الرواية باريس، جراسي، 1972 ص. 43.

(3) تجدد عن الأخص قراءة معدمة مارت روبرت خرافات حريارس، جالبار، "فوليو"، 1976.

مشروعها تقريباً مستمدة حججها من تأثيرات التيهي تلك "التي يصبح الأدب بأمثلة منها، مدد دون كيشوت لسرفانتس إلى كلمات جان بول سارتر، مروراً بمدام بوفاري"⁽¹⁾، فإن النقد اهتمرس على التحليل النفسي بقود القارئ إلى التعرف في النص على قسط من لاشعوره الخاص ومثل موضوع الحب، فإن النص يحيل إذن على مكان استثمار الرعدة، ذلك المكان غير الشفاف، في بعده لثنائي الداعي، الثقافي والأيدولوجي أيضاً وعليه، إذا قبل أن النص الأدبي "يحلم"، فذلك ليس يتم إلا بوساطة، وهذا هو معنى "لاشعور النص" الذي يصعده ح. ب. بويل في قلب الكتابة "إن عمل الكتابة في النص هو ما يبدو لي ساحراً، وبالتالي الطريقة التي يجدها فيها اللاشعور لتكوين شكل دال المعامرة المحتلصة، المحتصة، العيفة لكلام ينقل العنوى"⁽²⁾ ومن أجل فهم تأثيرات هذا الافتان، قد تدور التحليلية نمية، شرط أن لا يُفُتَل من مقولة اللاشعور واقعاً مستقلاً، وفي ذلك يتمصر ح. ب. بويل بوضوح عن شارل مورون:

"ليس هاجسي الأول هو "تشخيص"، والكشف عن وجود (يكافئ أو يقلق) تشكيل لاشعوري، أي عن استيهام، أصلي (يتسب لكافة الشر) أو منعد (نمرة لحكاية فريدة) [الأساسي هو

(1) ج. ب. بويل. التحليل النفسي والأدب. م. م. ص. 43.

(2) ح. ب. بويل نحو لاشعور النص باريس، بيف 1997 ص 200

إدراك كيف أن ذلك "يُجْعَلُ نصًّا"، كيف أن ذلك
 يُجْعَلُ أولًا موضوعًا للنص، وثم كيف يصير بؤرة
 دائمة للانفعالات العاطفية والخيالية كذلك".

ج. بيلمان نويل. "التحليل النصية والتحليل
 النفسي". مقالات في التحليل النصية. مطبوعات
 ليل الجامعية، 1988. ص. 50.

لا يتعلق الأمر إذن باحترال الإعراف الذي تمارسه القصيدة في
 تعبير عن استبهاج معين، ولكن يجعل مؤثراتها قابلة للتعبير، وذلك
 بمك شعرة النشاط الاستبهاجي لدى القارئ نفسه، من خلال
 التنظيم اللاشعوري للنص، كما يُظهر ذلك مثلاً تحليل قصيدة
 فرلين Verlain - "البياض الذي تُقْبَلُهُ يد مرتعشة"، في أغاني
 وجدانية صامتة⁽¹⁾. إن لاشعور نص معين لا يختلط إذن بلاشعور
 انكاتب وهو يستمر بعمل الكتابة لا شعور قارئ يتعرف فيه على
 نفسه

ويمكننا تصميم هذه الملاحظة على الدراسة الشاملة التي يقوم
 بها جان ميشيل دولاكونتي Jean Michel Delacomptée لرواية
 مدام لا Fayette Mme La Fayette⁽²⁾ إن قراءته "النفسية السياسية
 psychopolitique" المعتمدة على لمر السد البهائي - "إن الرقص
 يصنع لعرًا [] كما لو أن القارئ، الذي يستشعر الإحساس

(1) نفسه، الصفحة 85 وما يليها

(2) م دولاكونتي أميرة كليف الأم والثودد باريس، بيف، 1990

الفصل الرابع ثُغُور التأويل

بمعرفة حميمة، يجد كتابنا مطبوعاً بذات حله " (ص 11) - تدمج العد
اللامعكر فيه الاجتماعي لحقة ما (منطومات القوس، القيم
الأرستقراطية والدينية) في البعد الوجداني للكتابة

إن قراءة العمل الأدبي، وبالأخص الرائعة الأدبية، وفق هذا
المطور الأنثروبولوجي، تعني في نهاية المطاف، الاعتراف لهذا العمل
وهذه الرائعة، بحمولة نقدية لم تكن متوقعة، عل اعتبار أن العمل
القوي قد يمكن تعريضه بصعته ذلك العمل الذي يسمح انقراض
معرفة بقدر ما يخلصه منها، بعض النظر عن السياق الذي شهد
ولادته ويحدده جزئياً إن التحليلية تظهر أن النص الأدبي يصمم
لاشعور ذات معينة إلى لأشعور مجتمع معين.

بصفة عامة أكثر، فإن حفل التحليل النفسي الأدبي ليس
مؤلفاً هناك بصوص نقدية رئيسية صادرة عن ممارسي التحليل
النفسي - وهذه حالة دراسات ج ب بونتاليس J B Pontalis
المرموقة (ما بعد فرويد، جالياهو، 1968) وأعمال أكتاف مانيوي
Octave Mannoni حول المسرح (مفاتيح لأجل الخيال أو الخشبة
الأخرى، سوي، 1969) وأبحاث ديديي أنريو Didier Anzieu
عن العمل المبدع (جسد العمل الأدبي، جالياهو، 1981) وبمثل،
فإن النقد الجامعي أخذ يكشف عن الدُّب الذي تدب به بعض
مفاهيم التحليل النفسي للكتاب، مثلما يشهد على ذلك كتاب بيير
باير Pierre Bayard، موياسان، قبل فرويد بقليل (ميسوي،
1994) الذي يحص المحللين النفسانيين (انظر كتاب لاكان،

بإشراف جيرار ميلر، سورداس، 1996) على الاعتراف بديهم وهذه حالة المفهوم الرئيسي *Unheimliche* - أو "الغربة المحيرة" - الذي عرّضه موباسان Maupassant في قصة *le Horla* سنة 1887، والذي صاغه فرويد سنة 1919 في الغرسة المحيرة ومقالات أخرى⁽¹⁾ ومع ذلك فالنقد الأدبي مدين لفرويد لكونه سبط انضوى على العلاقة الماهضة للأحلاق - بل وللمجتمع - التي تربط القارئ بالعمل الأدبي، ولأنه كذلك وضع هذه العلاقة في قلب القراءة، بما يعني أن "المسّح الأدبي يحملنا فديرين على الاستمتاع من الآن فصاعداً باستيهاماتنا الخالصة، بلا تأييب أو تثريب"⁽²⁾.

3. الأدب والسوسيولوجيا:

3.1 تعريفات:

وفي المقابل، ينظر السوسيونقد *sociocritique* للعمل، وللقارئ على أسهما دوات جمعية. إلا أن تحليل العلاقات بين المجتمع والأعمال الأدبية شهد خلال القرن تطوراً متميزاً، وعمق تركيز النقد الاهتمام تارة على القراءة الداخلية للعمل بوصفه نتاجاً اجتماعياً، وتارة على تلقيه، أي على العلاقات بين العمل والقارئ بوصفه متلقاً جمعي للأدب.

(1) س. فرويد، مرجع مذكور - "فوليو"، 1996، ص. 209-264

(2) س. فرويد، مسدع الأدب والخيال الجامع" مذكور ص 46

العمل الرابع نُقود التأويل

إن الاقتصادات النظرية للذين المنظورين لا تجتمع في موضع واحد، فالأول، وريث فكر أوجست كوست وكارل ماركس، والمعروف بالاسم الحديث العهد، الموسيوقد (ويبدو أب كلمة محوطة على طرار كلمة التحليل النفسي "سيكوقد")، يهتم بالطريقة التي يتم بها "تمثيل" وتحليل وكشف صراعات مجتمع معين في العمل الروائي وما هي مثلاً الكيفية التي يتناول بها الفيلسوف المجري جورج لوكاتش (1885 - 1971) Georg Lukàc مؤسس النقد الأدبي الماركسي الرعة، مشكل واقعية يلزك:

"إن القوى الاجتماعية لا تظهر أبداً عند برك كوحوش رومانسية أو عجائبية، كرموز تعوق قدرة البشر مثلما سوف يمثلها رولا خلافاً لدلث، هيون براك يمكنك كل مؤسسة اجتماعية إلى شبكة من الصراعات بين المصالح الشخصية، من التعارضات الملموسة بين الأشخاص، والذماتس"

ج. لوكاتش. يلزك والواقعية المرمسية (1936)
باريس، ماسيرو، 1979، ص. 41.

بالسبة لوكاتش، تتمثل مهمة الناقد إذن في تأويل الأعمال بظهور أن الأشكال الأدبية لا تصدر عن "استعدادات داخلية لدى الكاتب" بل ترتبط "بمعطيات تاريخية - فلسفية تعرض نفسها على إبداعه"⁽¹⁾ إن هذا المؤلف، الذي نُشر بفرنسا أكثر من أربعين سنة

(1) ج. لوكاتش نظرية الرواية، باريس، باريس، ديميس - حوسبي، 1963، ص. 49

بعد طبعه في برلين سنة 1920، يحتوي الأسامي من السوسيوبقد الأول المستلهم للماركسية.

المطور نشيبي، المسي على ظاهراتية القراءة، يلتحق بالسوسيبولوجيا والتاريخ الأدبيين من خلال التسليم بأن معنى عمل ما لا يتحقق سوى بـ "توقعات" جمهور ما - توقعات محدّدة تتبادر جمالية بعصر ما إن هذه الفرصية، المعروفة باسم جمالية التلقي *esthétique de la réception*، التي تدافع عنها مدرسة كوستانس Constance، والتي انتشرت في فرنسا نهاية سنوات 1970، تعتمد بالأساس على مؤلفات ناقدتين ألميتين فعل القراءة. نظرية الأثر الجمالي، لولمجانج إيسر Wolfgang Iser ونحو جمالية للتلقي وكذلك نحو هرمنوطيقا أدبية، هانس روبير ياكس

وعلى سبيل تقديم قراءة التلقي لنص Spleen II للشاعر بودلير يقدم هانس روبير ياكس برناجه ومهجه كما يلي

"ما هي توقعات القراء المعاصرين التي استجاب لها أو شكك فيها Spleen II؟ ما التقليد الأدبي، والوصية التاريخية والاجتماعية التي يرجع إليها النص؟ كيف فهم المؤلف نفسه قصيدته؟ ما اندلالات التي محه إياها تلقيه الأول؟ [] أمام أسئلة من هذا القبيل، فإنه يعني للمهم التاريخي

[] أن يُبرر كيف انتشر معنى القصيدة تاريخيًا

بالتفاعل الدائم بين الأثر والتلقي⁽¹⁾.

هو روبرت ياكوبس، نحوهر منطبقاً أدبية،

جالبيار، 1988، ص 394

ليس ما متسع لتحليل كل مسلك على حدة، لكنا سوف نرى في المقابل كيف يتم فصلان مع النقد الأدبي.

إن الخط العاصل بين هاتين الإشكاليتين يرتسم بداية بما يكفي من الوصوح إن سوسيلوجيا الأدب تدعي أنها حذلية - وهذا ما يدل عليه اختصاراً مصطلح سوسيو نقد - وتساؤل الأعمال من وجهة نظر أيديولوجيتها، أي "العلاقة التحيلية لدى الأفراد عن ظروف وجودهم الواقعية"⁽²⁾.

أما مدرسة كوستانس، عكس ذلك، فلا تأخذ في الحسبان هذا السعد، الذي يوحد خارج النص، بحسبها، بل هي تنصب على صياغة نموذج حملي لقراءة الأدبية عبر إظهار أن معنى عمل معين يصوغ نفسه من خلال تاريخ سباح من لقراءة (ومن بينها الأحاسيس الأدبية) هكذا فإن هذا المنظور يعقد الصلة مجدداً مع مشروع جوستاف لاسون الذي لم يتحقق، بعينة تأسيس سوسيلوجيا التلقي، معتبراً أن "تاريخ كل رانعة أدبية يحتوي اختصاراً تاريخاً لدائقة وحساسية الأمة التي أشجنتها والأمم التي تستها"⁽²⁾.

(1) ل التوسير مواقف باريس، المنشورات الاجتماعية، ص 101.

(2) دراسات فرنسية، 1/1، 1925، ص 42

مثلما ألح إلى ذلك سير ف. زيميا Pierre V Zima في مقال ضمن قاموس آداب اللغة الفرنسية، فإن هذا المصطلح "يذل عن العديد من المقاربات النظرية المتعاقبة التي يستحيل تصميمها في تعريف موحد المعنى، ودقيق"⁽¹⁾ وإذا كان صحيحاً، من جهة أخرى، أن هذه المقاربات لم تعرض نفسها في فرنسا إلا بدءاً من سنوات 1960، فحري بنا لتحديد أرهاصاتها الأولى منذ نهاية حرب التحرير، مع مقالات جان بول سارتر حول وطيفة الكاتب الاجتماعية في ما الأدب؟ (جاليار، 1948)، وخاصة مع أعمال لوسيان جولدمان Lucien Goldmann، فيلسوف من أصل روماني، الذي يعيد النظر في النظرية الماركسية الأرثوذكسية للعمل الأدبي بوصفه "انعكاساً" لعلاقات الإنتاج، بعض العبار عن نظرية "الرؤية إلى العالم" التي أدخلها في بداية القرن المعكر المرموق جورج لوكاتش.

ومع أنه واصل أعمال لوكاتش البدايات، فإن لوسيان جولدمان (1913 - 1970) يجتبر معاهيمه في الأعمال ومجموعات الأعمال باعتبارها كاشفة لـ "رؤية إلى العالم" تُنبئ واقعاً اجتماعياً هذا هو رهان كتبه الرئيسي الإله الخفي (جاليار، 1959)، الذي يعد أهم مساهمة حتى أيامنا هذه للموسيوقد، نظراً لأن

(1) بومارشيه كوتي وري قاموس آداب اللغة الفرنسية باريس، سورداكس، 1987، ص. 2344

جولدمان يجعل من "الرؤية التراحمية" للرمزية الحانسية مدأ
انسجام لشرح مجموعة من أعمال الماضي:

" تتجلى فرصتنا في كون الحادث الخيالي يتمثل في
مستويين من الملاءمة الضرورية: (أ) الملاءمة بين
الرؤية للعالم كواقع معيش والكون الذي أدعه
الكاتب - (ب) الملاءمة بين هذا الكون والحس
الأدبي، والأسلوب، والتركيب، والصور، والحملة،
العناصر الأدبية الخالصة التي استعملها الكاتب
لتعبير. بيد أنه إذا كانت العرصة صحيحة، فإن كل
الأعمال الأدبية هي متعاسة وتُجرب رؤية إلى العالم"

ل. جولدمان، الإله الخفي، ص 349

إن مُسَلِّمة الانسجام هذه ضرورية جداً للمؤلف - وتسمح له
بجعل "الرؤية التراحمية" المشتركة مع حواضر باسكد ومسرح
راسين ملائمة للكون السوسيو سياسي لطبقة السلاء، بأن ملكية
لويس الرابع عشر ولـ "إيديولوجيا الحانسية" انظرقة (مقدمة
الإله الخفي، ص 7)، كما تسمح بالتحقق من لمهج لئدي يتمثل
في إظهار كيف أن "الحوادث الإنسانية تشكل دائماً بيت دالة
شاملة، ذات طابع عملي، نظري ووحداي في الآن معاً" (نفسه)

ومع ذلك، دون الخلط بين العمل و"انعكاس" ما هذه انبيات
، فإن لوسان جولدمان، وبفعل تأثير التيار السيوي، سوف يصمي
على مسدكه صيغة المظومة بتعميده باسم "السيوية لتكويبة"

structuralisme génétique، وهذه تسمية تعبر أن "بنيات عالم العمل الأدبي مشابهة للسياات الذهنية عند بعض العنات المجتمعية أو ها علاقة واصحة بها، في حين على مستوى المضامين، أي مستوى إداع العوالم الخيالية التي نظمها هذه السياات، فإن الكاتب له الحرية الكاملة⁽¹⁾"

لا بدري ما هي التعبيرات المحتملة التي كان سوف يدحها جولدمان، الذي عيه الدهر ميكراً، على دراساته بعد احصار البيوية نظراً لأن مقولة "المشابهة" لا تعبر شياً في مشكل لخصومية الأدبية للأعمال كيف تنصور "حرية الكاتب الكاملة"، فيما يخص المضامين، بفصلها عن بنيات العمل؟

حيذاك نفهم اعتراض سيرج دوبروفسكي، الذي له دلالة "لو سايرما جولدمان، فإننا لن ندرك البتة الاختلاف (الذي لن يدركه هو أيضاً) بين أديب وفيلسوف، بين راسين وبسكال [] وهكذا يحلظ الناقد طواعية بين الشعراء والمفكرين، عند استشهادهم في تعدادهم".

س دوبروفسكي لماذا النقد الجديد؟ مرجع مذكور، ص 162

(1) ن جولدمان بحوسولوجيا للرواية باريس، حاليه، 964، ص 345

3.3 موارث الموسيوقد:

بصرف النظر عن الخلاف، الذي لم يعد يصب من دون شك،
لبعد الفاصل الزمني، على الإله الخفي بقدر ما يهتم بمحطرات يرى
فيه نموذجاً قنبلاً للسبح، فإن هذا الاعتراض يبرر مسؤولين بحضان
غاية الموسيولوجيا الأدبية.

انسؤال الأول، الذي وضعه جولدمان صراحة - سؤال "حرية
الكاتب الكاملة" - قد يحصل على أحوبة مختلفة، حسب العصر،
ولكن أيضاً حسب فلسفة حرية الناقد. وهكذا في مقالته لسنة
1948، ألح سارتر إلى أنه انطلاقاً من القرن 18،

"صار الأدب، الذي لم يكن حتى ذلك الحين سوى
وظيفة محافظة ومظهرة لمجتمع مدمج، يدرك
استقلاليته فيه [الكاتب] وبواسطته [] وجزءاً
ذلك، توصل إلى أن يجاه الروحانية المتحجرة
للكيسة بحقوق روحانية جديدة متحركة، لا تنس
مع أي أيديولوجي وتنحل كقدرة على تجاوز المعطى
أدباً، كيها كان".

ج. ب. سارتر. ما الأدب؟ باريس، جاليليا،
"فوليو"، 1985، ص 130-131

إن هذه "القدرة على تجاوز المعطى أدباً"، التي لم يكن من
الممكن فهمها إلا انطلاقاً من تصور "وجودي" للأدب، لها ميزة
حسن فهم الكتانة موصفاً لحرية الكاتب، وخاصة اختيار شكل من

الكتابة - وهذه مقوله يسطرها دارت سنة 1953 في الدوحة الصغر في الكتابة (انظر الفصل 5).

أما السؤال الثاني، في المقابل، فهو يتعلق باختيار الموضوع المدروسة منه (كيف تمت مقارنة الكتابة الشعرية في الخواطر بقانون التراجيديا الكلاسيكية؟) وأعد من ذلك، فالسؤال يعبر مكان موضوع ما يجب أن يكون عليه سوسيوثقدي حقيقي، بالمعنى الذي يعرفه به بيرف ريبا⁽¹⁾، أي سوسيلوجيا النص، وليس لأعمال. والفرق بين التخصصين يتمثل أساساً في كون سوسيلوجيا النص تعتبر مختلف مكوناته على أنها قيم اجتماعية وسيت لعوية أيضاً "إن القيم الاجتماعية لا توجد بتاتاً بمعزل عن اللغة"⁽²⁾ ورغم ذلك قد نتساءل إذا كانت التحليل السوسيلوجية برواية "العريب" لكامي Camus والرجل عديم الاتصال لوريل Musil، والبحث عن الرمن الصائغ لروست، الواردة في هذا المؤلف، لا تقود إلى سوسيلسانيات الخطابات، التي يتأثر بها كل أدب، من دون تفسير القطيعة التي أحدثتها الكتابة حتى داخل الممارسات الخطابية السائدة.

ليس المحال هنا لحرد تيارات السوسيوثقدي المتعددة التي وإن كانت تتفادى الرجوع بالضرورة إلى مدرسة فكرية معينة، فإنها مع ذلك تمهد بإصاءات عمية عن ظروف إنتاج النص الأدبي والروائي؛

(1) ب. ف. ريبا كتاب سهاج السوسيوثقدي، باريس، بيكار، 1985

(2) نفسه، ص. 141

سوف يذكر على الخصوص هنري ميتران Henri Mitterand (خطاب الرواية)، بيير باربري Pierre Barbéris ومؤلفاته الكثيرة عن القرن 19 (من بينها بلراك وقلق العصر)، وأخيراً جاك ليهارد Jacques Leenhard (قراءة سياسية لرواية "العيرة" لآلان روب عربي Alam Robbe-Grillet، منشورات ميسوي، 1973)، مؤلف مقال "سوسولوجيا الأدب" في الموسوعة العالمية

وبما أن إحدى السمات المشتركة بين هذه النقود هي إدراج البعد السياسي منذ البداية في صلب الظاهرة الأدبية، ينبغي هنا ذكر الأهمية الحاسمة لمزج كاد بعد رائدًا في هذا المضمار، ونقصد والتر سجامين (1892 - 1940) Walter Benjamin، لوجه البرر في معهد الدراسات الاجتماعية فرانكفورت (والذي صار بعد الحرب، مدرسة فرانكفورت).

في مقال - برنامج يعود لسنة 1931، اقترح و سجامين، هذه العبارات، جعل الرسمية التاريخية شرطاً للأدب: "لا يتعلق الأمر بتقديم الأعمال الأدبية في ارتباط مع رسمها، ولكن في الرمز الذي ولدت فيه، وبتقديم الرمز الذي يعرفها - أي رسماً"⁽¹⁾

إن هذه الصياغة، بلهجتها الحدلية، لا تحجب محاسب عن الطابع الرسمي أساساً للقراءة وللأشكال الأدبية، ولكن أيضاً عن تاريخيتها؛ نظرًا لأنها لا تستطيع أن تحمل دلالة عبر ظروف شأنها

(1) و سجامين، "التاريخ الأدبي وعلم الأدب"، لشعر والثورة، باريس،

دمويل، 1971

النقد الأدبي

لنوسميو تاريخيه إلا تتحولها، مادامت ظروف إدراكك نفسها لا
 رقف ولن تتوقف عن التحول معادرت أخرى، إذا كان الأدب
 "يقرونا" نحتل القدر الذي نقرؤه به، إن لم يكن أكثر من ذلك، فإنه
 لن يستطيع تحديد نفسه بكلية ما، ولا بأن يفهم على ممط المسية
 التاريخية أو السيرية

تميره مسبقاً عن سوسولوجيا الأدب كما عرصاه، وبرفضه
 عن الأحص سلطة نقد تقليدي كان يدعي تطبيقه على الأدب
 مفاهيم لها قيمة الكلية (مثل مفهوم "العنصرية" و"المدع") من و
 بنجامين أظهر بقراءته لبودلير كيف أن "الحكاية الرمزية" في أزهار
 الشر كانت حوائاً عن تحول العمل الفني إلى سلعة

"إن هذه التحولات، إلى جانب تحولات أخرى، فيما
 بعد، هي التي قادت في ميدان الفن إلى انحطاط
 الشعر المعاني، خاصة إن طابع أزهار الشر الفريد
 يتأتى من كون بودلير يجيب على هذه التحولات
 نكتاب شعري وهو في الوقت نفسه المثال الأروع
 للموقف البطولي الذي يستطيع العثور عليه في مسيرة
 حياته".

و- بنجامين. شارل بودلير، شاعر غنائي في أوج
 الرأسمالية، باريس، مايو، 1982، ص. 234

وإن صلت معرولة في عهده، فإن دراسة و سجامين تنقى
 مودحيه من حيث مبهجها وتميرها عن أغلب المقاربات

السوميو نقدية الراهنة إن بالظر إلى موضوعها - مجموعة شعرية - أو إلى جده المشكل الذي تعالجه "إن بودلير ألف كتابًا كان له، منذ البدء، حظ قليل في جذب الجمهور هورًا (ص 149) بحمته من الملقى بين العمل وتلقيه محور قراءته لأرهاق الشر، وإسه قد مهد الطريق لنقد يركز اهتمامه على سؤال بقي لأمد طويل في الظل، ألا وهو سؤال متلقي الأدب.

4. 3 نقود التلقي، مدرسة كونستانس؛

من أي قارئ نتحدث؟

إذا كان الأمر، مثلما يؤكد على ذلك فاسان كوفمان Vincent Kaufmann سنة 1981 بقوله "إن قسمًا كبيرًا من أعمال النقد والنظرية الأدبيين تلتنقي اليوم حول سؤال القراءة"⁽¹⁾، فإن هذا السؤال يسير في الاتجاه المعاكس للأطروحة السوية عن استقلالية الأدب أو مرجعيته الذاتية.

يجب، في حقيقة الأمر، أن نأخذ في الحسبان، من جهة، حدة السؤال "لمن نكتب؟" الذي طرحه جان بول سارتر سنة 1948 في ما الأدب؟ ومن جهة أخرى، النظريات الألمانية للتلقي (التي تجمع مسمى "مدرسة كونستانس"، انظر أعلاه) التي كرست لها مجلة Poétique عددًا خاصًا (3، 1979).

(1) ف. كوفمان من المحاضرات إلى اللاهء، بويطيق، عدد 46، ص 71

إذا اتضح أن هذين التيارين الصكريين يؤكدان حدس فاليري، الذي يرى أن تقنيات القارئ، أكثر من المؤلف، هي "التي سوف تشكل الموضوع الحقيقي لتاريخ الأدب"⁽¹⁾، فإنها لا يتقاسمان التصور نفسه للقارئ. بينما يرى سارتر أن القارئ يطرح على الكاتب سؤال الآخر، فإن حمالية التلقي تصع القارئ باعتباره "نموذج" قبلي للكتابة.

القارئ بوصفه حادثاً تاريخياً.

بالنسبة لسارتر يتعلق الأمر أساساً بإظهار (انطلاقاً من أمثلة محدودة في تلقي نصوص أطعمة أرضية وصمت البحر أو عرس فيجارو) ما الذي يجعل "من الكتابة والقراءة وجهان لحادث تاريخي واحد" وبأن "كل كتاب يقدم خلاصاً ملموساً انطلاقاً من استنلاب حاصر وبالتالي هناك عدد كل ما لحوه صممي إلى مؤسسات، وطباع، وبعض أشكال القهر والصراع، إلى الحكمة، وحيون النهار []"⁽²⁾ "إذا كان هناك ما ينزع الأدب في كل دعاء للاستقلالية، للسطر إليه كواقع متداخل الدوات حتمًا - مشاهة لرهان ناسكال "إسا متورطون"⁽³⁾ - ويعدو إذن من الضروري بحجة المُسلِّمة الوضعية التي تقوم على شرح الأعمال عبر الوسط

(1) ب. فاليري، لدفاتر ٢، ٢، باريس، جاليليا، "حرارة لأبد"، 1974، ص. 1167.

(2) ج. ب. سارتر. ما الأدب؟ م. م. ص. 90.

(3) نفسه، ص. 97.

بوجود "الأخر"، بوصفه سؤالاً وليس جواباً، وفيه يبي الطريقة التي يحلل بها سارتر كل طرف في النقاش:

"سوف تعرياً مؤاحدة كل محاولة لتفسير مؤلف فكري بالجمهور الذي يتوجه إليه، مؤاحدتها على دفتها التي لا حدوى لها وطامعها غير المباشر [] أليس من الأفضل الاكتفاء بمقولة "الوسط" التي قال بها تين Taine ؟ سوف أجيب أن التفسير بالوسط هو محدّد في الحقيقة: الوسط ينتج الكاتب وبذلك فأنا لا أؤمر به. أما الجمهور فإنه يستدعيه بالمقابل، أي أنه يصع أسئلة على حريته لوسط قوة دافعة إلى الخلف، أما الجمهور بالمقابل فيحل عبارة عن توقع، فراغ يجب ملؤه، نفس وطموح وعبارة واحدة إنه الآخر".

ج. ب. سارتر ما الأدب؟ نفسه، ص 96

ومادامت العبرية تؤسس التواصل الأدبي، إذن ليس في وسع سوسبيولوجيا الأدب أن تكون هي التاريخ الأدبي لما يحدده، بل على العكس من ذلك، التاريخ المنقطع للـ "مواقف" - حسب عبارة سارتر - انسي بواسطة يقبل مؤلف أو يرفض الآخر في استدعاء الجمهور ذلك غير المعبر عنه (انظر الفصل 4)

"نموذج" بعيد الاحتمال للقارئ:

سعيًا منها لفهم العلاقات بين شكل عمل معين وهذا "التوقع" (ليس من منظور وجودي ولكن من منظور حالي حصريًا) قامت مدرسة كوستاس بصياغة نظرية لتلقي الأعمال انطلاقًا من وصف نماذج ثقافية (بخاصة الأجناس الأدبية) التي ستسمح للقارئ بقراءة عمل حديد، وبالمثل، تسمح لهذا العمل بأن يكون "مقروءًا"

إن هذا التحول في المنظور يعني أن "توقع" القارئ يدخل هذه المرة في إطار نظرية للتأويل (ومن ثمة اللجوء إلى مقولة "أهرم مطبقا انتاريخية") تتأسس على مقولة "أفق التوقع" وعند هاس روبر يوس، تدل مقولة "أفق التوقع" أول الأمر، مثلما عند مؤرخ لعلوم توماس كوهن Thomas Kuhn على مجموع المقولات المرجعية التي تجعل من الممكن فهم عمل فني أو نظرية علمية في لحظة تاريخية معينة. بنقلها إلى الأدب فإن مقولات التلقي هذه تعترض أن "القراءة، باعتبارها مكانًا لتاريخ أدبي آخر هي حاضرة داخل النص في شكل ترسيمة لها بتلاعب العمل كميّار بنفسه، يحوله أو يصدمه"⁽¹⁾

وهكذا فإن أفق التوقع يشكل لسة أساسية في هرم مطبقا التلقي التي تعترض أن العمل يصمم في الآن نفسه النص وإمكانية تلقيه من

(1) أ. كوميانيون بروست بين قرين م. م. ص. 17

الفصل الرابع ²² نفوذ التأويل

طرف القارئ إن تاربع أفاق التوقع للعمل المتعاقب، مثلما يمكن إعادة رسمها، تحقق المعنى "المعكس" للعمل، مما يجعل مدرسة كوستانس تلتحق باقتضاءات موسيولوجيا، وعلى الأصح، تداولية القراءة، مادما عن كل نص ستطبع القول، في نهاية الأمر، بأنه قد كُتب على نحو يجعل القارئ يفعل أو يتعاضد وهذا ما يفسر إقدام مباحث التعليم الفرنسية للأقسام الثانوية على الهل من الأسس المطربة لمدرسة كوستانس في سنوات 1980، طمّ منها أنها وجدت بدلك الحواب لتحدي عدم نجاس حمير اتلاميذ الحديثة⁹

إن البحث عن مودح للقراءة، قادر عن أن يصف من وجهة نظر بلاعية الكيفية التي يسي بها نص ويرتب قراءته، يشكل القطب انثي في نقد التنقي، مع أعمال إمبرنو إيكو⁽¹⁾ Umberto Eco وخاصة أعمال ميشيل شارل Michel Charles

"يتعلق الأمر بمحض الكيفية التي بها يعرف نص، وعلى الأصح، "نظر" théorise صراحة أو صمت، القراءة أو القراءات التي يقوم بها للنص أو سوف يقوم بها".

ميشيل شارل. بلاغة القراءة باريس، لوسوي، 1977، ص 9

(1) يجدر أن نقرأ بهذا الخصوص الصياغة المحكمة لقول هودر مير و انتفاة الأدبية دائشانوني منذ 1880، مشهورات ريس اختامجة، 1997، وعلى الأخص الصمحتين 189 - 190

(2) إيكو القارئ في الحكاية، باريس، جراسي، 1985

بإلقدام، مثلاً، على الفصل المفصل لاستراتيجيات إعراء أو استمرار لقارئ التي يوظفها المقطع الأول لأناشيد مالدورر، ميشال لوترامون Laureamont، أو مقدمة حارجوتيا لرابلي Rabelais، فإن ميشال شارل يؤسس نظرية جامعة للقراءة الأدبية.

"في الحقيقة، كل كتاب، على نحو واسع، يقل درجته أو تكثر، على نحو قوي بدرجة تقل أو تكثر، بميل إلى رعة مط القراءة (أو عبادة في القراءة) - مد ذلك فإن القارئ يجد نفسه أمام خيارين إما "يقاوم" ويحافظ بعناية وعبرة على مط في القراءة - وهكذا، يعني "صعوبة الكتاب الجديدة" الذي يقرؤه - وإما "يصاع"، وينقاد للقراءة، وإذن يقرأ بحق"

نفسه، ص. 24

وأخيراً هناك أعمال فليب لوجون Philippe Lejeune، المبينة على فرضية "ميثاق للقراءة" تم التوقيع عليه صمياً بين المؤلف والقارئ، التي جذدت مقاربة جسي غير معروف على نحو سليم السيرة الذاتية autobiographie وهكذا فإن الاستهلال الذي اختاره ميشال ليريس Michel Liris - أفريقيا الشبح - وهو سرد لبعثة إثوجرافية - يقترح على القارئ طائفاً أقل ما يمكن أن يقال عنه بأنه مفضل للنص مادام السرد مأخوذاً من اعترافات جان جاك روسو⁽¹⁾.

(1) فليب لوجون، الميثاق السرداني، باريس، سوي، 1975، ص 266 وميلها

5. 3 النقد الاختزالي عند بورديو:

في سعيها تأكيد الوظيفة التداولية للأعمال الأدبية، تدو نظريات التلقي بأنها وصعبة أكثر مما هي نقدية على نحو حقيقي، إنها تتحاشى إبراز الصعوبة التي تسي عليها، وفق فاليري، العلاقة الحقيقية بين العمل وقرائه "بعض المؤلفات حلفت من أجل جمهورها، وبعضها يخلق جمهوره"⁽¹⁾.

إن هذه الملاحظة السديدة تعيد على الأعم، وقد رأيت ذلك، بالنسبة لما سميته السوسيو نقد، وهذا توليد لمطري لا يدل أسدًا، إلا عن "المرلة بين المزلتين"، مثلها يؤكد على ذلك كلود دوشي Claude Duchet، أي على نمط لقراءة النص، بوصفه "لا يفصل عن أشكال الثقافة أو التعليم التي تعمل على نقله [..] ليس هناك نص محض [..] ليس هناك من هو أول من يقرأ النص، حتى باللسنة لـ "مؤلفه"⁽²⁾ وهكذا قد يصير السوسيو نقد، بقلب تسميته، بحث عن القيمة المكتسبة دومًا ضد ثمرات الأيديولوجيا أو كذلك - ونحن نقبس هنا خلاصة التحليل الثاقب الذي أنجزه كلود دوشي لمستهن مدام بوفاري - بحث عن "أيديولوجيا أسدوب، هو بدوره بالغ في تحديده الأيديولوجيا التي يارعها"⁽³⁾.

(1) ب فاليري "أشياء مسكوت عنها"، باريس، جاليليا، 1941، أعيد طبعه

في "نيل كيل"، هوليو، 1996، ص. 12

(2) ك دوشي، "نحو سوسيو نقد أو تنوعات على استهلال"، صمم أدب، عدد 1، فبراير 1971، ص. 7.

(3) نفسه، ص. 14

بيد أن هذه الأدوار واجبه تحديدًا هي ما لا يراه السوسيوولوجي بيير بورديو Pierre Bourdieu في التربية العاطفية (موبير)، الرواية التي يحسب فيها يقدم الاسترداد "الدقيق على نحو عجيب" لبنة لعالم الاجتماعي، بل وحتى للسياات الذهنية التي هي المدأ لمولّد للعمل، يقول يقدم رؤية للسلطة "التي قد نسمها بأنها سوسيوولوجية معينة لم تكن منفصلة عن التحليل العلمي بالشكل الذي تمنح نفسها به وتشكر أيضًا"⁽¹⁾

وهكذا فإن بيير بورديو يستمد حجته من قوة كشف التحليل الروائي لتبرير واجب كشف القراءة السوسيوولوجية "للأعمال التي لن يكون موضوعها محسب الإنتاج المادي للعمل نفسه، ولكن أيضًا إنتاج قيمته".

إن مطمح هذا "العلم"، مثل أي علم، هو الكشف، أو الصوع الموصوعي "لمؤثرات الاعتقاد"، كالمؤثرات التي يحدثها العمل، شأن البيئة الاجتماعية التي تولّد "إن الصوع الموصوعي للوهم ابروني، وخاصة العلاقة بالعالم المسمى واقعي الذي يقرصه، يذكر بأن موقع اندي يقيس به كل الأعمال المتحيلة ليس سوى المرجع المعلوم لوهم (يكاد) يكون مشترك كونيًا"⁽²⁾ وبصيصه ذلك، يصع ب بورديو حاشًا أدبية العمل لإظهار أنه نتاج لطروف وحوده لاجتماعية⁽³⁾

(1) ب. بورديو، قواعد الفن، مشاة وبسب الحقل الأدبي، باريس، سوي، 1992، ص 59.

(2) نفسه، ص 62.

(3) يجدر أن نقرأ باهتمام التحليل الذي أجراه جيرار دوسو، "الإنسان العادي ذو البنية العادية"، ضمن قوة اللغة ج. ل. شيس وج. دوسو-باريس، هـ شامبيون 2000.

إسما وجهة نظر دقيقة جداً تلك التي تدافع عنها ناسكال كارانوا في الجمهورية العالمية للأدب، على نحو "يسمح بقيام تأويل أدبي على وجه التحديد للصوص، وتاريخي مع ذلك"⁽¹⁾، مع العلم أن "القوانين التي تحكم هذه الجمهورية العربية والشاسعة - قوانين الماسة، الفوارق، والصراعات الوعية - تساهم في إصاءة غير مسوقة "للأعمال المشهورة" الأكثر ثورية في هذا القرن"

لا ريب في أن كل عمل لا يفصل عن المصاء الاجتماعي والتاريخي الذي يدعمه، لكسا يعرف كذلك (مثلاً رأياً ذلك بالنسبة للثقة التقني) أنه لا يحتزل فيه إن "القوانين" التي تسد لغة العمل الأدبي لا تدخل في نطاق الحوادث الاجتماعية وحدها، ولا في نطاق اللاشعور حصرياً - مثلاً يظهر ذلك تقليد فلسفي، أنثروبولوجي ولساني لم يعرف كثيراً إلا إلى عهد قريب إن أعمال وهلم فون هامبولدت (1767 - Wilhelm Von Humboldt - 1835)، وفردنان دو سوسير (1871 - Ferdinand de Saussure - 1916) وإميل بنفست (1902 - Emile Benveniste - 1976) تسبح في الحقيقة حكمةً نظرية للغة تعمل، بطرق مختلفة، على إعادة تعريف دور النقد. إن تأكيد إ. بانفست بالخصوص على الوظيفة المؤولة للغة في كل مؤسسة بشرية - وإدراك مفهوم الإنسانية نفسه - يسطر فرصية الأدب بصفته حدثاً لغوياً، قبل أن يكون موضوعاً للتأويل

(1) ب كارانوا. الجمهورية العالمية للأدب، م. م. ص. 15.

الفصل

الخامس

5

العمل بصفته حدثاً تفويهاً

إن اعتبار الأعمال الأدبية بصفتها أحداثاً لعبوية يستدعي الاعتراف بدات فاعلة تحصر اللغة تختلف عن ذات اللاشعور الفاعلة، وعن الدات الفاعلة الاجتماعية أو عن الدات الفاعلة الفلسفية

يذكر أن اللغة بالنسبة لمؤسس اللسانيات الحديثة، هردس دو سوسير، هي حاصبة إنسانية يمكن الطر إليها في الآن نفسه من راوية "اللسان" بصفتها مسمّاة، ومن راوية "الكلام" أو "الخطاب" بصفتها نشاطاً تاريخياً على نحو جذري من هذا المنظور، فإن الخطب الأدبي لا يقبل فحسب التأويل (انظر الفصل الأسبق)، بل إنه يقاوم التأويل بالقلع نفسه، بصفتها نشاطاً دالاً موصولاً ويختلف أي نوع آخر من الخطب، فالنص الأدبي يعمل في اللغة التي بها يؤوّل العالم، مع استعماله المواد "نفسها" التي يستعملها الآخرون من معجم وتركيب ونظيرية (prosodie) وعبارات مسكوكة، لكن على نحو يحوّلها

لاشك أن اللسانيات التداولية جعلت من الكلام الاجتماعي المنجر مجاها المفضل، إذ يمكن تعريف كل خطاب، مثلما أظهر ذلك الفيلسوف الانجليزي جون ل. أوستين John L. Austin، سوعية فعله في العبر. إلا أن فهم النص الأدبي يطوي على متغير حاسم، هو متغير نمط الفعل النوعي للأدب فيما يسمى "المعنى" إن الأدب في الحقيقة يدعو إلى التفكير جذياً في قدرة نص ما على الدلالة إلى ما لانهية له، أبعد من ظروف إنتاجه التاريخية، وأبعد كذلك من المدونات النحوية والبلاغية.

بمبارات أوضح، كل عمل أدبي يحول إلى ما لانهية "الشكر" إلى "مصموم"، ما دام أنه من قبيل التكلف دوماً الفصل مثلاً بين "موضوع" تراخيديا راسمين عن تشكّلها، ولحها الخاصين، أو فصل "شخصيات" لشارك عن تنظيم الكوميديا الإنسانية المَحْكَم، والصورة المريالية عن القصيدة التي استقت منها إن جن عمليات لتفريق بين المعنى والشكل والحس، والمدرسة لأدبية، بح،

الفصل الخامس العمل صمته حدثاً لغوياً

لا تخبرنا عن أمر بسيط رغم ذلك هو أن "الشكل" الأدبي لا يوجد ولا قيمة له ما لم يصير حدثاً لغوياً ولهذا الاعتبار، فإن تاريخاً حقيقياً للأدب سوف يكون هو ذلك الذي يسعى جاهداً للتفكير في هذه الأحداث ألا وهي الأعمال الشعرية poétiques

1. النقد واللسانيات:

حوالي سنة 1940 (انظر الفصل 2)، كانت ظروف قيام مقاربة "شكلية" للأدب متميزة عن التاريخ الأدبي وعن النقد التأويلي، موافقة بلا ريب في فرنسا، مع إحداث كرمي لشعرية poétique سنة 1937، بالكوليج دو فرانس، والذي شغله سول فاليري إلى أن وافته الحبة سنة 1945 ووعياً منه بالإيجاء لماصوي لهذه الكلمة، فإن فاليري كان يعصل عليها كلمة poétique القرية من الأصل الاشتقاقي "المعل، poëin، الذي أود الاشتغال به، هو الذي ينتهي في عمل من والذي سأقدم على حصره قريباً في ذلك النوع من الأعمال الذي أعمق على تسميتها أعمال الفكر" تأكيداً على أن "المعمل الفكري لا يوجد إلا بالمعمل"، عبارة أخرى، أن وجوده يقتضيه وجود "فصيلة" و"ضرورة"، فإنه يبدى فقد يستوحي أنماط اشتغال النصوص الأدبية.

وبمفصل الشر المتأخر جداً للنصوص النظرية لتشكلايين

(1) "الحصه الأولى في درس الشعرية"، 1937، الأعمال الكاملة، جليل، "خرانة لالميلاد"، ص 1342

الروس المكتوبة بين سنتي 1915 و 1930 - المجموعة في مؤلف أساسي نشر بعنوان نظرية الأدب من طرف تريفان تودوروف Tzvetan Todorov (سوي، 1965)، الذي سبقه نشر أبحاث في اللسانيات العامة لرومان جاكوبسون Roman Jakobson (ميسوي، 1963) - تمكنت السبوية، حوالي سنة 1960، من احتراقها للدراسات الأدبية إذ في نظر "الشكلايين"، هكده يعنتهم مذهبهم، فإن الأدب يبرر المادية اللعوية للمسائل اللعوية، أما هدف وحصيلة هذا الإبرار فهي تعريف اللغة، التي نتج إدراك طرائق الخطابات إلا أن "الدراسة المعرولة لعمل معين لا تمدا باليقين للتحدث بشكل صحيح عن سانه، بل والحديث عن بناء العمل نفسه"⁽¹⁾ ولهذا السب فإن تعريف الحقوة الأدبية بمسه (أو ما سوف يسميه جاكوبسون "الأدبية" la littérature) يبعي له أن يعتبر العمل بصفته نفساً، مع الأحد في الحساب الأند الاجتماعية والتاريخية والملاعية للمصوص التي لها وضده يُكتب كل عمل ويُقرأ

بعد إدانته بدعوى أنها تخريبية من طرف الطام البولشيبي، فقد تم تحيين أطروحات الشكلايين، وفي الحقيقة تم تأويلها، من طرف السبوية، وهي مسهح في التحليل اللساني، يستلهم دروس اللسانيات العامة لفردينان دو سوسير (نشر سنة 1916) في ربطه

(1) ي تيبينوف "عن التطور الأدبي"، 1927، نظريه الأدب، باريس،

سوي، 1965، ص. 125

المصل الخامس، العمل بصفته حدثاً نمر

"معنى" العلامات بسوق العلاقات والتقاطعات الداحية اندي
 يظم "اللسان" بيد أن السيرة، التي طقت بداية بجاح في دراسة
 الأساطير الأمريكية - الهندية من طرف عالم الإنسيات كسود ليفي
 شراوس Claude Lévi Strauss ظلت أمها قادرة على وضع
 الأدب في أروية تحليل اللسان، طاً منها "أنه تم لأمد طويل الطر
 للأدب بصفته رسالة بلا شفرة كي يصير من الضروري الطر إليه
 للمحظة بصفته شفرة بلا رسالة"⁽¹⁾

لكن هذا التحليل المسمى بـ "المحايت" للصوم، الذي
 يستدعي، وفق عبارة رولان بارت "اشتعالاً يقيم في العمل ولا
 يصع علاقته مع العالم إلا بعد أن يصع كلياً من الداخل، من حيث
 وظائفه، أو بتعبير أياما هذه، من حيث بنيتة"⁽²⁾، نقول إن هذا
 التحليل يؤدي إلى تفريق البية والتاريخ على نحو مسي، وفصل
 العالم عن اللغة

1. أرومان جاكوبسون ومقولة الأدبية:

بالسة لرومان جاكوبسون، يمثل السمي إلى توصيح اشتعال
 اللغة الشعرية "الإجاعة عن السؤال ما الذي يجعل من رسالة لمطية

(1) ح جيب "أنسيوية والنقد الأدبي" مجارب 1، باريس، سوي 1976،
 ص 150

(2) ر بارت "نقدان إنسان" مقالات نقدية باريس، سوي، 1964،
 ص 251

عملاً فنياً؟^(١) هذه العاية، بصفتها لسانياً وشاعراً حل وفك لأصدقائه، المستعيلين والشكلايين الروس، يقترح جاكوبسون تفكيراً، أصبح له تاريخ، حول مختلف وظائف اللغة، والتي تشغل ضمنها "الوظيفة الشعرية" مكانة رئيسية. في تعريفه الأول، سنة 1920، تدور الوظيفة الشعرية وكأب "تفعيل جملي" للغة (و ثقافته إلى رتبة المحسوس) قادر على أن يشكل موضوعاً لمقارنة "علمية"، متحررة من علم النفس التقليدي ومن التاريخ الأدبي

"الشعر هو اللغة في وطبيعتها الخيالية وهكذا فإن موضوع علم اللغة ليس هو الأدب، بل الأدبية، أي ما يجعل من عمل معين عملاً أدبياً ورغم ذلك، إلى حد الآن، فإن مؤرخي الأدب كانوا يتوصلون بكل شيء الحياة الشخصية، علم النفس، السياسة، الفلسفة [...] إذا أرادت الدراسات الأدبية أن تصير علماً، عليها الاعتراف بالإجراء *le procédé* بصفته "شخصيتها" الوحيدة. ثم إن السؤال الأساسي هو سؤال تطبيق وتبرير الإجراء".

ر. جاكوبسون. "الشعر الروسي الجديد"،

1921، ضمن قضايا الشعرية باريس، سوي،

1973، ص. 15

(١) ر. جاكوبسون "النسب والاشعرية"، أبحاث في المناسبات العامة،

باريس، سوي، ص 210

المجلد الخامس المجلد يصفه حدثاً لغوياً

بتمهيد الطريق في وجه مقاربات النص التي تقضي الدخول
للتاريخ أو علم النص، يقدم جاكوبسون نموذجاً محدداً، لكنه
صريح، لتطبيق "إجراء" على الوظيفة الشعرية:
"حينما يقول ماياكوفسكي.

سوف أقتحمكم بكلمات بسيطة مثل هدير
بعوسكم الجديدة تصرخ مثل أقواس الفوانيس
فإن العرص الشعري يكمن في "كلمات بسيطة مثل
هدير "يبد أن الشمس" هي عرص ثانوي، تابع
ومُضاف".

نفسه ص 15.

إن معادلة السمات الصوتية المتكررة (التي تقرب الكلمات
المختلفة) تم جعلها ما في مقام الإجراء السحوي المكون لبهاء
التشبيهي هكذا يشد الحواس أثناء القارئ إلى فعل القول ويكشف
بالتالي الوظيفة الشعرية للعبة أو "التأكيد على الرسالة لحسابه
أحدهم" "ومثل باقي الوظائف البلاغية بدعة، فإن الوظيفة
الشعرية تكشف إذن بعداً مائلاً للكلام، والذي يسعى أن يحدر
من اختزال الشعر فيه.

وهكذا يصل جاكوبسون منطقاً إلى التسليم بأن سيح قصيدة
ما يسي على "نحو" *grammaire* داخلي إن الشرح المشهور

لقصيدة "القطط" لشارل بودلير الذي نُجِّسَ بالاشتراك مع كل
شترافوس سنة 1962 يتدرج قُدُمًا بالاستحراج المهجى لأساق
المعادلات التي تنظم معنى القصيدة وهكذا مثلاً، أثناء التحليل
"إن العلاقة الوثيقة بين تصنيف القوافي واختيار المقولات السحرية
تُبرز الدور المهم الذي يلعبه السحر والقافية في بنية هذه القصيدة -
السويبية⁽¹⁾ "sonnet" لكن جلة هذا الشرح كانت تكمن على
الأخص في بسط مسهب "بيوي"، توصل إلى أن يقيم صراحة
التطابق بين السحر النصي والسحر الرمزي للقصيدة، والذي يسده
مثلاً ما "عرض التآرجح بين الذكر والأنثى" الذي "يظهر من
وراء انتسابات مقصودة (العشاق - يحسون القطط القوية
والوديمة . كلاهما الخضبة)⁽²⁾

إذا كان هذا الشرح، بعض النظر عن المحاكاة التبسيطية التي
ولدها رعمًا عنه - مادام، وفق جيرالد أنطوان Gérald Antoine
"لا يلاحظ في أي مكان تفسيرًا لكيفية وعاية ما يجعل هذه البيات
شعرية⁽³⁾" - فإنه مع ذلك قد عبّر العلاقات، المتساعدة تقليديًا، بين
النقد واللسانيات حسب جاكسون، في الواقع، "لا يتمثل دور
الشعر في أن يصيغ للخطاب محسسات بلاعية بل إنه يستلزم إعادة

(1) نفسه، ص 402.

(2) نفسه، ص 418.

(3) وحدها لوجه أو النظرة المعدية المتصاعدة مارس، ص 1982 ص 9

الفصل الخامس - العمل بصحة حديثاً لغوياً

تقديم كاملة للخطاب ولكل مكوناته كجما كانت¹ " إن إعادة
تقديم الخطاب هذه - التي سوف يواصلها إميل بنفست (انظر
أدناه) وكذلك حاك لاكان Jacques Lacan في كتابات (سوي،
1966) - تقود إلى جعل اشتغال القصيدة حجر عثرة نظرية اللغة

2. 1 تحليل المحكي: علم المرد وحلوه:

يعتبر التحليل السيوي للمحكيات الوجه الآخر لتحليل
السيوي للشعر المطوم، لكنه تطور هذه المرة بمصل عالم الإثنيات
الروسي القريب من الشكلانيين، فلاديمير سروب Vladimir
Propp (1895 - 1970)، والذي ظهر مؤلفه المرجعي، مورفلوجيا
الخرافة، سنة 1928 (وسنة 1970 في ترجمة فرنسية) إن الكلمة
الرئيسية في العنوان، "مورفلوجيا"، تكثف نتائج مسح مقارن لا
تكتمل عاينته في أن يستخرج من نوع لا نهائي من الخرافات الشعبية
السلافية رموزاً وتأويلات، بل إطاراً شكلياً ثبّت هذا القدر أو ذاك،
والذي أتاح له مظهره السقي نجاحاً تربوياً هريداً في التعليم
الثانوي والابتدائي.

وباعتباره سابقاً رتباً على كلود ليوي شتراوس، الذي صرح
رولان بارت بقراءته قبل نشره في فرنسا، فإن فلاديمير سروب قد
أدحر على تحليل الأجاس السردية أنجباراً للشكلية يهدف إلى
تأسيس سيميائية sémiotique - أو عبارات أخرى - توليفة من

(1) ر. جاكسون. أبحاث في اللسانيات العامة م. م. ص. 248

لعناصر الدالة - قدرة على تفسير تنظيم الشخصيات وفق الوطمة
 انني تشعبي (الوظيفة تعني "العقل الذي تقوم به شخصية ما، يحدد
 من وجهة نظر دلالة، لتطور الخرافة في كليتها")⁽¹⁾ في سيرونة
 لمحكي إن هذه المقولات، البسيطة ظاهرياً، لا ينبغي لها أن تسببا
 حدود بمودح بروب التي أقر بها، والمقصود بها أن موضوع التحليل
 وإن كان متعدد الشكل فإنه يطرأ إليه بصمته مجموعاً معدقاً (مشابه
 لسبق لعة ما)، على نحو يستخرج سمات مشتركة بين كل الخرافات
 المجموعة إن هذا المسجع، الذي سوف تتساه البيوية، يسمح
 بالتسليم بوجود نماذج تنظيم تقوم عليها الإنتاجات الفكرية، ويشيع
 خصوصاً، عبر الاحترال، ملاحظة عدد كبير من الخطائيات المرتبطة
 بتعميل أجاس حكاية أخرى (الملحمة، الأسطورة، السادة،
 القصة، الرواية).

إن ندعة المسجع سمحت على هذا النحو بنقل تحليل المحكي
 إلى الإطار الأعم، ألا وهو إطار علم، "السردلوجيا أو علم السرد
 narratologie". كان هذا هو مشروع مطربين ونقاد (من بينهم ك.
 بريمون، أ. ح. عرياس، ت. نودوروف، ح. حيت) التقوا حول
 رولان بسات، لجمع مساهماتهم في عدد من مجلة
 Communications (تواصلات) التي صار لها تاريخ التحليل
 ابيوي للمحكي وقد تم إدخال إضافات متنوعة على المودح
 الرظيقي لصاحبه بروب، وبذكرها بمودح "الإمكابات

(1) ف. بروب. مودلوجيا الخرافة م م ص 31

الفصل الخامس العمل بصفته حدثاً لغوياً

السرديّة"، أي القيود المطلقة التي يجب على كل سلسلة من الأحداث منظّمة في شكل محكي أن تحترمها وإلا صارت غير مفهومّة^(١)، من جهة، وبموضع "العوامل"، أو الأعمال الثابتة التي تنظم "العلاقات التعاقدية" بين الشخصيات، من جهة أخرى بتقسيمها وفق بنية ثنائية (الواهب/ المرسل إليه، الدات الفاعلة/ الموضوع، المساعد/ المعاكس) تعرّف هذه العوامل، مثلاً يؤكد على ذلك بارت في مقدمته، "صنعاً قد يملؤه ممثلون مختلمون، يتدخلون حسب قواعد التكاثر والاستبدال والنقص"^(٢)

بالنظر إلى تجريديته نفسها، فإنّ نحو العوامل يسمح بتفسير "القوى" الفاعلة في كل محكي، سواء تعلّق الأمر بالخرافات العجيبة أو بالتراجيديا الكلاسيكية وهذا النموذج الصمي هو الذي استخدمه بارت بإتقان في بحثه عن راسين بإظهاره الروابط المتناقضة التي تجمع شخصيات - دوات فاعلة إن وهما أندروماد (دات فاعلة) تجاه هكتور (الذي يحتل بالنسبة لها موقع لواهب والمرسل إليه) نعارضه رعة وسلطة بيريس (التي هي موضوع له) وأثناء المسرحية، فإن هرميون (التي تنصرف باسم أبيها ميلاس) تطالب، دون جدوى، بأحقّيتها عند بيريس (باعتباره موضوعاً مهدّداً لرعتها العيورة)، بينما أريست، الذي أرسله

(١) كلود بريمون، "التحليل البيوي للمحكي" تواصلات عدد ٨، ١٩٦٦،

ص ٦٦.

(٢) أ. ج. فرياس. نفسه، ص. ٢٣.

البند الأخير

الإعريق من أجل استرجاع ابن هكتور، لكنه سجين حبه الشعوف هيرميون (موضوع رعبته)، صار لعبة بين يدي هذه الأخيرة إنه الذات الفاعلة/ الموضوع الذي نصحي به التراجيديا مسبقاً بوصفه مختلف تشكيلات القوى على نحو متراتب، فإن نارت تمكن من بناء تأويل أسطوري لمسرحية راسين مستعياً بالتحليل النفسي والأنثروبولوجيا، والذي كان بذلك يتمبر عن النقد التقليدي لذلك العصر.

"أرسلت هيرميون من طرف الأب، وأندروماك من قبل العاشق وتحدد أندروماك حصرياً بوفائها لهكتور، وهذا بحق إحدى مفارقات الأسطورة الراسية التي رأى فيها نقد عريض صورة للام".

و. بارت، عن راسين. م. م. ص. 78

إن المقارنة السيوية لمختلف عوامل "المحكمي" في المسرح الراسي لا يقضي إذن عند نارت النقد التأويلي، بل ثمده بدعامة شكلية يمكن التحقق منها بسهولة.

إن علم السرد، وهو تخصص توأم للبلاغة الذي يصاح تدريجياً في الكتب الثلاثة من مجازات جيرار جيت، سوف يتم تصويره في نهاية المطاف بصفته "نظرية عامة للأشكال الأدبية، بل بصفته شعرية"⁽¹⁾ إن التحلي عن النقد لأجل مدونة من الثابت الشككية

(1) نفسه، ص. 23

قد أدى سريعاً بعلم السرد إلى احتزال القراءة الأدبية في وصف "أشكال" تتمتع بوجود قبل النص وكان هذا هو الموقف الذي دافع عنه في تلك الفترة تزفيتان تودوروف: "إن النص المميز ليس سوى طرف يسمح بوصف خصائص الأدب"⁽¹⁾

المُسَمَّاة نفسها سمحت لخيرار جيت، بصفة رحل لمطلق، صياغة "نحو" للمحكى انطلاقاً من البحث عن الرمن الصائغ، التي تمت قراءتها ليس في بوعيتها [...] غير القاسية للاحتزال⁽²⁾ وإنما بصفتها تحقيقا "لإمكانات خطية"⁽³⁾ متنوعة، تم تحليلها وفق بنيات اللسان. إن النحو السردى المطلق عن البحث عن الزمن الضائع يترتب حسب حمة فصول تناسب مقولات الفعل في علم الصرف والتركيب "الترتيب"، "المدة"، "التواتر" (أو مقولات لجهة عدد النحاة)، "الصيغة"، "الصوت"، والعديد من لعناصر الشمولية أو على الأقل عبر الفردية، التي تجمعها في خلاصة بوعية⁽⁴⁾ وهذا يسعى لها على النقد "أن يحكي في حضور النظرية الأدبية"، وللدقة أكثر بطريقة المحكي أو علم لسرد⁽⁵⁾ إن "المحاة" من هذا القبيل هو يصبح بالتناح إن بول ريكور Paul

(1) ب تودوروف ما اليوية* باريس، سوي، 1968، "بول" 1973،

ص. 20

(2) ج جيت. مجارات 3، م. م. ص. 68

(3) نفسه، ص. 10

(4) نفسه، ص. 68

(5) نفسه

Ricoeur يعترض (في الرمز والمحكي، 2) بالخصوص، بأن مادة بناء الرمز المنعقدة التي تشكل كل معنى الحث عن الزمن الصائغ، نصير بالأساس، في نظر علم السرد، نحواً لرمز مُسَيَّطَر عليه تمامًا لاشك، مثما يقر بذلك ميشيل شارل في كتابه مدخل للدراسة النصوص، "أن علم السرد لا يدعي (على الأقل في أشكاله الصارمة) معالجة النص"، وإنما سيطرة "احتزاله إلى الموضوع المتمثل في المحكي". ويبقى أن منطق الاحتزال هذا يقود جبرار جبوت في نهاية الأمر⁽¹⁾ إلى عرول طرف "السارد" عن طرف "المؤلف" بيد أنه، في التحرية، مثل هذا الفصل يتجاهل ظواهر تلعطية أساسية نصوي تمامًا ضمن خطاب "المؤلف" بصفته صاحب الصوت في الكتابة. وكما سيّر ذلك دومنيك رب طي Rabaté، فإن أشكال المبولوع الداخلي المتعددة التي تمت تجزئتها من طرف الروائيين مدقرون، تبدو على أنها طرائق لحمل القارئ يشعر بالانفصال المادي مع "صوت" لا يمكن رده بطرف السرد المفترض الوحيد، الذي لا يقبل الاحتزال في مقولات السيويين السردولوجية⁽²⁾ "

3. 1 ميخائيل باختين: الحوارية و«القناس»

إن كلمة "حوارية" dialogisme - التي ترجمت عن الروسية

(1) في خطاب المحكي الجديد، باريس، سوي، 1983

(2) د رباطي بحوادث مُهتِك باريس، حوري كوري، 1991 شعريات

النص، باريس، حوري كوري، 1996

نعمل بصفته حدث رمزي

لمفظة تناص على يد جوليا كريستيفا Julia Kristeva في تقديمها
 انترجمة الفرنسية لكتاب شعرية دوستوفسكي لميخائيل باختين
 (1895 - Mikhail Bakhtine - 1975)، مفكر ماركسي معاصر
 للشكلايين الروس - لا تدل على الحوار، وإنه على أمر أساسي ألا
 وهو أن لا وجود للمفرد معكس دون علاقة بملفوظات أخرى
 بعبارة أوضح، كل ملفوظ يحيل على اللانجاس المكوّن للحطاب
 "الأسلوب، هو الرجل" لكن يستطيع القول الأسلوب هو على
 الأقل رجلا وللدقة أكثر، الإنسان ومجموعته الاجتماعية، الذي
 يجسده نمطه الذي يتمتع بمصادقية، المستمع، المساهم بعملية في
 الكلام الداخلي والخارجي للأول⁽¹⁾.

إن لانجاس اللغة الروائية المدهل، الذي يدعي لرومانسيون
 (مع إدماج العبارات الفردية والاجتماعية لدى اشخصيات عدد
 براك وهو جو Hugo) ليس سوى أحد وجوه ما يسميه بفرنس
 "التناص intertextualité"، وهذه لفظة انتهى بها المطاف إلى أن
 شملت ثلاثة معاني مختلفة بقدر كبير إنه بالنسبة لبيكثيس ريماتيير
 Michael Riffaterre (انظر أدناه، 4 4) يتحدد بصفتة "إدراكك
 من طرف القارئ للعلاقات بين العمل وأعمال أخرى سابقة عليه
 أو لاحقة له"⁽²⁾ وبالنسبة لخيرار حيث يبدل على "كل ما يجعل

(1) أورده ت. بودوروف، ميخائيل باختين، لمبدأ حوار، وبيد كتب

حلقة باحثين، باريس، سوي، 1982، ص. 98

(2) م. ريماتيير "أثر التناص"، مجلة الفكر، عدد 215

النص في علاقة طاهرة أو خفية معصوص أخرى⁽¹⁾ وأحياناً بالنسبة لأطوان كومانبيون، فهو داخل الكتانة الأدبية جرة من كل ما يبتق من ممارسات الاقتاس citation منذ العصر القديم إلى العصر الحديث⁽²⁾.

وعن هذه "العلاقة الطاهرة أو الخفية" لنص مع نص آخر، يستح أن "المتناس" inter-text، والنص أبصا، ليس معطى يبعي، على العكس، اعتبار أن العمل في اقتاسه ونحويله وتحريمه جميع أنواع الخطاب المتداولة في مجتمع ما، فهو يكشف ويستعمل لمؤثرات متعددة (من المحاكاة الساخرة الكرفالية parodie carnavalesque إلى الوليفوبيا الروائية (تعدد الأصوات) polyphonie الشرط الحوارى للغة، مثلما أظهر باحتين ذلك في قراءته نرسي ودوستويفسكي (أعمال فرانسوا رابلي، 1965، الترجمة العربية، جاليلار، 1970؛ مشكلات شمرية دوستويفسكي، 1929، الترجمة العربية، سوي، 1967) ونصح كذلك بقراءة تطبيق قيم للنظرية اللاحتبسية على روايات ريمون كوسو، في دراسة توماس آرون Thomas Aron "الرواية بصفتها تمثيلاً للغات"، مجلة أوروبا، عدد 650 - 651، يوليوز، 1983، عن ريمون كوسو

كما يسعى مع ذلك التذكير بأن النظرية اللاحتبسية، التي تجعل "التوجه الحوارى للخطاب" وفقاً على الشر الروائي، تطرح حاناً مسألة القصيدة إذ حسب باحتين "الأسلوب الشعري هو بالعرف

(1) ج. جيت. طروس، باريس، سوي، "يوان" 1992، ص. 7.

(2) أ. كومانسون اليد الثانية أو اشتعال الاشتهاد، مارس، سوي، 1979.

مستوب من كل فعل متادل مع خطاب الغير⁽¹⁾، إن هذه البرعة الإقصائية لا تدرك الحوارية الحدية - أي غير المُثَبَّة - للقصيدة بمعنى إذا كان الأمر، مثلما كتب ذلك أوسيب ماندلستام Ossip Mandelstam (1891 - 1938) شاعر معاصر للاحين "يعيد بأن الشعر باعتباره كذلك سوف يكون موضوعه دوماً متلقَّ مجهول⁽²⁾"، فإن القصيدة تحمل كذلك خطاب لغير وبعثاره أن "اللسانيات هي أيضًا موسيولسانيات"⁽³⁾، فإن لنظرية لاحتبية تميل إلى جعل التحديدات الموسيولوجية للمحطبات بمثابة وقع لغوي لا يمكن تجاوزه، ويحجب بالتالي نشاط الذات الفاعلة في انتمتع وهذه ذاتية أمم إميل بنمست فيها التفكير بصفتها "إيثاق لخاصية اللغة في الكائن، وهي خاصية جوهرية".

2. النقد وشعرية الخطاب؛

2.1 إميل بنمست مع ذات المتكلم في الخطاب؛

لقد شددت المجموعة الرئيسية لمقالات اللساني وأشبولوجي اسعة الكبير إميل بنمست، قضايا اللسانيات العامة، (ختصاراً ق ن م) جالليار، الجزء الأول، 1966، الجزء الثاني، 1974)

(1) نفسه، ص 107.

(2) أ ماندلستام "عن لمخاطب"، 1913، في شعر ساريس، جالليار، 1990، ص 68.

(3) ح بيطار محاثين بحثن الحوارية وتحليل الخطاب ب س. برسن لأكوست. 1995.

وبأسلوب مادر الوضوح، على دور الذاتية في اشتغال اللغة وعلى هذا النحو، صار هذان الكتابان بمثابة المعين الذي لا يصب بالنسبة للنقد الأدبي.

إن التوصيح الجوهري الذي أضافه إمبيل بنفسه لدراسة اللغة، والذي يشمل اللغة الأدبية، يسي على مقولة التلطف "الذي يفتحي تحويل اللسان إلى خطاب" ج 2، ص 81). ونقله لأولوية موصير لدراسة اللسان إلى دراسة الكلام بصعته سيرورة تعريد، وإن بمنتهى يجعل من الممكن قيام مقارنة احتشائية للعمل الأدبي في تصوره كخطاب يستلزم ذات فاعلة قائمة بالتلفظ تشأ بالكتابة وفيها.

إن وجهة النظر هذه تعترض مستوى مزدوجاً لدراسة اللغة، أو لقراءة النصوص قراءة سيميائية تمثل من جهة، في تحديد وحدات التعبير التي هي العلامات، وفي قراءة دلالية "تُدخلها مجال لسان في استعماله ومسجره" (ص 224) من جهة أخرى، يستعير ! بنفسه هذا الكلمة الإغريقية sémeion (علامة أو سمة ورقة) التي، منذ العصر القديم كانت تسمح بتمييز مستوى كل من العلامة والدلالة ويسمى بصوي مجال السيمياء sémiotique ضمن الملاحظة أو التعرف على العلامات، فإن مجال علم الدلالة sémanitique هو دوماً في مواجهة فهم ما لم يعرف بعد

"السيمائي (العلامة) يسعى التعرف عليه؛ الدلالي

(الخطاب) يسعى فهمه المرق بين التعرف والمهم
يحيل على ملكتين عقليتين محيرتين ملكة إدراك
النهاهي بين السابق والراهن من جهة ، وملكة إدراك
دلالة تلفظ جديد للآخر".

إميل بنمست "مبولوجيا اللسان" ق ل م ج 2، ص 65

بين هذا المجال وذلك، ليس هناك انتقال بل ثمة "هجرة"
(نفسه) في الحالة الأولى، تعمل وجهة النظر السيميائية على وصف
الوحدات المعالجة في صياغة الملموعات، دون الحكم على قيمتها
(بتطبيقها على المحكي، من وجهة النظر هذه تحدد حقل علم السرد
الذي عرضناه أعلاه).

وبالمقابل، في الحالة الثانية، يكون الفارئ مدعواً من قبل
"حياة اللغة العملية" (ق ل م ج 1، ص 129)، وعلى كل نص
إذن أن يستدعي نظرة مردوجة، وفق دهاب وإياب نقدي بين
المقاربة الآنية لوحدات اللغة في حركتها، بحيث إن وحدات لسان
تتغير ويتم نقلها دوماً جراء ذلك من هذا المظهر، يؤكد بنمست
أن التحليل "سوف يكون في حاجة إلى جهر مفاهيمي جديد" (ق
ل م ج 2، ص 65)، هذا ما سنكون عليه مهمة شعرية جديدة
للمحطاب، للتأكد من أهمية مقولة علم الدلالة، شعرية تعتبر أن كل
عمل أدبي يتكرر شكله إن مهنوماً مثل مفهوم "مصور الأشكر

"يندئ كل شيء بالخدعة التي تدخلها صيغة السرد
بصمير المتكلم لا شيء يصاهي يقين "الأنا" []
لكر "أنا" في رواية المنشقة، إذا كان يجذباً بدهاء،
فهو يجذبنا نحو قرينه الافتراضي. ولا ندري لمن
يتمي وعمن يشهد"

م. بلاتشو، "الكلام غير المجدي" في المنشقة،
للويس روني ديفوري، أوجي 10/18، 1963،
ص 169.

إن أزمة الفاعل القائم بالسرد في "المبولوع الداخلي" كانت
معاصرة لتتمير الأساسي الذي وضعه بنمست بين الدعل المتلفط
المتعالي على العملية اللسانية، وفاعل التلفط الذي لا يتشكل، لا في
التلفط وبه "إد في اللغة وبها يتشكل الإنسان بصفته فعلاً، لأن
اندعة وحدها ما يؤسس في الحقيقة، في واقع، اندي هو واقع
الكيوبه، مفهوم "الأنا" (ق. ل. م. 1، ص. 259)

قد اقترح النقد المعاصر، لمواجهة سؤال الذات/الفاعل في
الكتابة، مسائل مختلفة في البحث هري ميشوبيث، لساني، شاعر
ومترجم، ألف مد ثلاثين عامًا عملاً نقدياً يصم الشعرية والتاريخ
ونظرية اللغة وما وراء الأطلعي، أمس ميكانيك ريفتير أسلوبية
بسيوية تجدد فهم المصوص الشعرية بتصميمها نص "انقارئ"
جامعاً بين المقارنة التناصية عبد ريماتيير والمطمح الهرمطيقي،
سلث جان كلود مانيوه Jean-Claude Mathieu هك فريداً
للتحليل صوف مقدم نبلة عنه

2. 2. الذات الفاعلة في القصيدة مع هنري ميشوبيك:

إن أعين هنري ميشوبيك الأولى تلتقي مع أعمال جان كدود شوفاليي الذي أدرج في كتاب صغير صار له تاريخ، "الأشكال - الخاصة" التي تكون الدلالة الداتية عند أبولير Apollinaire ومن هذا المنظور شرع هـ. ميشوبيك بادئ الأمر في القيام بقدر عدم لسانيات، لمعلوم الإنسانية، ولظاهراتية (على الأحص في كتابه العلامة والقصيدة، عاليلار، 1975) والذي لم يتفهم ماوثوه دوق، حيث إن هذا النقد، المستوحى من غلاسفة مدرسة فر نكفورت، يسائل هذه التخصصات عن تصورها لعدة بعمه! يكفي مع ذلك أن يذكر واحدًا من ألمع ممثليها، ماكس هوركهايمر (1895 - Max Horkheimer - 1973) لهمم حولة مثل هذا السؤال "إن النظرية التي بصوعها الفكر النقدي ليست في خدمة مصلحة واقع معين، بل هي تكشف محسب وجهه الخفي" (1) إن هـ. المشروع المحطم للأوثان قاده ميشوبيك إلى الانحراط في "ابحث عن المعاهيم التي بها يتم النظر في اشتعال الأدب" (2)

يسبي هذا البحث على التضمين المتبادل لثلاثة معاهيم "الإيقاع"، "المعسى"، و"الفاعل في القصيدة"، مع العلم أن الإيقاع، هنا لا يدحل في باب المحاكاة (مثلًا في نظرية التبعم

(1) م هوركهايمر النظرية التعددية والنظرية نقديه 1970، انترحه الفرنسية، 1974، باريس، جاليلار، ص. 291

(2) هـ. ميشوبيك. دول الشعرية. باريس، ييف، 1985، ص. 33

الفصل الخامس الممل بعمه حدًا لعمية

المحاكاة)، ولا في المحسنات، بل هو مكون "للمعنى" المنظور إليه بصفته نشاطاً وليس بصفته حصيلية بتحديدده على أنه "ترسيخ لتفاعل في مجموع العمل كمظومة من قيم اللعبة" والإيقاع هو إذن "الوسيلة التي يوصلها المعلن ليس هو استعمال للصيغائر انشخصية، وإنما هو لغته بأكملها، الدلالية في أصغر مكون دلالي منها"⁽¹⁾

إن أولوية الإيقاع - وهي مقولة عادة ما يحصرها اللسانيون في المستوى الصوتي فوق القطعي suprasegmental من سلسلة الكلام - لا تحيل على هذه السمة الفيرولوجية أو النفسية أو تلك. برسوحه في مظومة الخطابات الصوتائية أو الصوتامتية (وكأنه سوع من التركيب التطريبي السابق للأوان) فإن الإيقاع، المحدد أيضاً بصفته "داتاً/ فاعلاً في القصيدة" هو دوماً عر داتى، بمعنى أن مسده هو الانتقال من "أنا إلى أنا"⁽²⁾ وعلى هذا النحو فإن "البحث عن الرمن الصانع هو حدث لغوي لأنه تنظيم ذاتي للعبة، إيقاع يَغُرُّ الكلمات لكنه لا يوجد في أي كلمة اشتعل عن الخطاب وليس على الكلمة. خطاب على الكلمة"⁽³⁾.

(1) هـ ميشوبيك نقد الإيقاع أنثربولوجيا تاريخية للعبة لاجر من، فريدبي،

1982، ص. 363

(2) هـ ميشوبيك القافة والحياة لاجراس، فريدبي، 1989، ص. 256

(3) هـ ميشوبيك. دول الشعرية، م. م. ص. 85

إذا كانت الدات المعاملة في القصيدة لا تختزل إلى أي من مقولات اللسان؛ فذلك لأنه يصع "نحوه" الخاص به في كتاب من أجل الشعرية، الجزء الثالث، كلامٌ كتابة *une parole* (écriture) جالبيار، 1973)، إنه مثلاً، اكتشاف "لغة - العرلة" عند إليار Eluard في كل مستويات القول ضمن الحياة الفورية (ص. 181) إنه أيضاً نحو "متسلسل" بمعنى أنه يخلق آثار احساس والسر في تطويرية الخطابات في عمال البحر⁽¹⁾، لاحظ ميشونيك وجود تطويرية عروضية لها اسم "Gilhat"، منشرة في كلمات محيطه المباشر، كما أنه عثر في هاملت Hamlet، على ما يشبه انتشار لصوت و صوامت لها اسم "أوفيليا" في الكلمات المجاورة. "هذا يتبدى الإشادي في الشأن الأدبي، كيهما كان، رواية، مسرح، أو شعر⁽²⁾".

وعليه، فإن مقولة الخطابات تنتمي لفبرياء اللغة التي وحدها انعامية الملموسة للقصيدة وقراءتها ما يسمح بكشفها. وتوضيح هذا التصور للقد بصمته "قراءة - كتابة"، يسمح بالرجوع إلى دراسته حول موريس سيف، أوجين عييميك، أو هري ميشو، في كتاب القافية والحياة وكذلك إلى ترحامته من العبرية، المخطوطات الخمسة (جالبيار، 1970).

(1) هـ. ميشونيك كتابة هوجو من أجل الشعرية، الجزء الرابع، باريس، جالبيار، 1977

(2) هـ. ميشونيك. شعرية فعل الترجمة. لاجراس، هيرديسي، 1999، ص

3. 2 أسلوبية ميكائيل ريفاتير

ربما يتمق هري ميشويك وميكائيل ريفاتير حول ضرورة مسدال المحاكاة أو "الإيهام المرجعي" "لغة ب" دلالية "la signifiante الخطاب الشعري لكن عند الناحية الأمريكية، فإن هذه دلالية - مرادف لخلق المعنى sémosis - ناتجة بحسب عن العلاقات التي تتأسس بين كلمات النص، الذي تتعبر استقلالته اللغوية على هذا النحو "استقلالية" تعني أن التحليل، السيوي في حاشية، في استطاعته بل عليه الاستعانة عما يبدو أساسياً ليس بحسب في دراسات في الأسلوب، لليو شينتر، والمقصود به فردية المؤلف أو التعبير عن فكر رمزي صادق بل وجود، بل وأيضاً عند ميشويك، المقصود به حلول ذات الكتابة و"لعوبة" تعني أن القراءة سوف تكون ماطنة للنص - ليس لأن النص عبارة عن جريبه صعبة معرولة عن الكون، وإنما، عكس ذلك، لأنه متصل من كل بواحيه، ووفق تشكيلة فريدة، بعالم "النصوص" وبفهمه بوحده من هذا المنظور - بها أن النصوص هو أحد شروط وجود كل نص، وكل قراءة - فإن المشكلة تكمن في معرفة كيف أن النص، وعن الأحص النص الشعري الحديث يقدم نفسه "لهمهم" من طرف القارئ.

ولسأبر إذن قارئ ميكائيل ريفاتير حيثما يقول عن قصيدة بأنها "تُكَلِّم" القارئ، فإن ذلك قد يتم فهمه من طريقتين وهذا ما

(1) م ريفاتير الأدب والواقع مؤلف جماعي، باريس، سوي، 1982

تتحقق منه القراءة المردوحة للنص قراءة أولى تنتم من النص إلى العالم - إنه الفهم المرجعي، الذي يصطدم مراراً في الشعر الحديث بالعديد من الصعوبات (كثافة الاستعارات، انعدام الاستجمام، إلخ) - بحيث إن هذا العالم، أو التجربة المتكونة لديّ عنه، هو ما أجعله يتكلم عبر النص ومن ثمة، ضرورة قراءة ثانية، التي قد نسميها نقدية؛ لأنها يعودتها إلى الأولى، فهي تظهر أنه إذا كان النص "يُكَلِّمُنِي" بهذه الطريقة وليس بتلك، فذلك لأنه يصمم وييسط نصاً - خاصة آخر، عبر مُصَنَّاع، يُعَيِّرُهُ أو "يحوِّله" إن هذه لقراءة المدبّطة قد أثارَت حملة من التحفظات - لماذا مثلاً يتم رفض أن يؤدي نص إلى تأويل (يتجاوزه أو يتعالى عليه؟) إن رفضاً من هذا النقيض يرتبط ربما بالاعتراف بشرط الكثافة المتبدل، التي إن لم يتم تكريسها، فهي تعمل انطلاقاً من تحويل للمصوص لا يتوقف ويل ويستطيع إظهار، مثلما يقوم ريفاتير بذلك، أن الطريقة التي يحقق بها النص الدلالة (السيميوزس أو الدلالية) تنبثق من حملة "خاصة" تسمح القراءة الثانية باكتشافها

في تحويل نص من *Spleen* بودلير، "شهر *Pluvieuse* الماطر الصّحير من المدينة بأسرها"، بين ريفاتير مثلاً أن ما "يعبر ويجعل فعلياً عن نحو خاص تناول بودلير لهذه الموضوعات القديمة (وصف الأيام الماطرة من داخل المنازل)، أن التبادلية السيوية هي التي تتحول محاكاة حميمة إلى شعرة سالبة للحميمية وللسعادة التي

يرافقها⁽¹⁾ وعلى سبيل الافتراض، يقترح الدفد حصة - نُشيرُ
 لنصٍّ على شكل "تصحييف" paragramme - و"لدي ثمكس
 قراءته تقريباً كما يلي لا ملحقاً صد الشقاء إن العبارة "لكنّاه
 المعدية" تقوم بالأمر نفسه⁽²⁾. إن هذه القراءة الثانية تُعيد، بدهة،
 "المعيش" أو الواقع المفترض، لإبرار العمل على شعرات التمثيل
 التي تدعو القصيدة القارئ إليه. إنها تستدعي عن الأحص دكرة
 القارئ "الناسية"، والتي من دويب لا يكون أي نص قابلاً
 للقراءة.

4. 2 جان كلود ماتيويو و"تحويل" Plume

إن تحاليل ريماتيير، التي واصلها وتوسع فيها بقاد مهرة،
 كشفت عن دقة مادرة جان كلود ماتيويو Jean Claude Mathieu
 عن قيمه بتركيب هريد للفيولوجيا الألمانية كم هي عدد أورشح،
 منجح في اختبار نظرية ريماتيير عبر نص مشهور لهنري ميشو Henri
 Michaux، في دراسة نشرت بعنوان شعري بدوره قراءة خفيفة
 لريشة Plume⁽³⁾.

يبين هذا التحليل كيف أن كتابة ميشو تتلاعب، بطريقة وقحة
 ومثيرة، بذاكرة القارئ، المشبعة بالكلشيهات، التي تتعدى عليها

(1) م. ريماتيير، سيميائية الشعر، باريس، سوي، 1983، ص 90

(2) نفسه، ص. 92

(3) في الموقف الخياعي بمطاعاب حول هنري ميشو باريس، مايو، 1976

كما هو معلوم، لغة الحياة المسماة "يومية" وإذا اعتبرت هذه
 الكليشيات بالمعنى الحرفي في عالم التحليل، فإنها تعبر شخصية
 "ريشة" إلى فوسوي رهيب في تعاطيه للغة المتداولة "من خلال
 العبارات المتداولة"، إن مكان هذه "المقاطع"، هو العبارة
 المسكوكة من عبر اللاتق أن يطمس، بدون حرج، شريحة "ريشة"
 إن وجودها من وجود النص "(ص 121) بيد أن هذه الشريحة، ي
 للمفارقة، لا يتم إدراكها منذ القراءة الأولى، التي تسقط في فتح
 اقتضاب الشكل، ومنطق المتواليات التي لا توجد استمرارية بينها،
 وحوادثها التي تحيط التوقع، وباختصار، كل ما قد ندخله ضمن
 "شعر" هذه النصوص. ويجب الانتهاء حرفياً بسماع الكليشيات،
 مشياً يصنع ذلك جان كلود ماتيوي، لفهم كيف أن نص "ريشة" هو
 في حقيقة الأمر مصيدة مفتوحة على المناص الأشد ابتداءً، والذي
 يصير في الوقت نفسه "صياغة تجريبية للعبارة المسكوكة من
 خلال ذلك، يحدث تطبيع للعبارة [.] لكن المحكي يظل محتمل
 الوقوع بالنسبة لنقارئ لأنه يعتمد على مسكوكات تجرب حقائق
 واردة، ومقبولة من طرفه" (ص. 127)

من الحوادث الأولى من أحداث "ريشة"، "الرحل الهادي"،
 يلاحظ ح ك ماتيوي أن "تحويلاً" طبعياً يعبر قولاً مأثوراً ينحكم
 في مجموع النص - الشقاء مبعه النوم والكسل ومن يوم إلى آخر،
 من "الرحل الهادي" يشغل من معاناة سرقه مرله إلى تفتيح روجته،
 إلى الحكم عليه بالموت (نفسه) إن كشف هذا التمييز الدني

"الطبيب" بقود المرأة إلى استيعاب امتداد سبغ الصبغ الحاهرة المدخجة في الحكاية ("أداء الشمس"، "إثارة المشاكل"، "من لحبة يصنع قبة"، "قطعة مليحة")، من دور الكليشيهات عبر المصاعاة التي تتحول إلى أحداث (وبسما كان بالدار البيضاء، يدرك المديبة في كل الاتجاهات راقصًا (à pas de courses)، تذكر "ريشة" أن "عليه اقتناء بعض المشتريات (il a quantité de courses à faire)، وفي نهاية المطاف اكتشاف أن الحكاية بدورها هي نتاج هذه الكليشيهات التي تم تناولها بصفتها دوال حاصلة في "ريشة" بالمطعم، كل معاناة ريشة مع ما حواه طبقه، ومأكولاته المتمردة، ليس لها عاية أخرى سوى "انجار ما طس أنه فعله بكل سعادة الخلوس إلى المائدة" (ص. 131).

إن الأهمية القصوى لهذا التحليل، الذي ليس سوى مرحلة من الـ "قراءة الخفيفة لريشة" تمكّن من مسح المجال نحو تأويل عملي بالنسبة لمجموع أعمال ميشو "ريشة صحية استقلالية النعّة في الكليشيه، وصحية شهره الحياة اليومية، هو أيضًا بتشكيل بصفته دُنا فاعلة عبر الانطلاق الأندلي للبدال" (ص 132) وهكذا، فإن هذا النص الذي قد يذكرنا بالهرل اللادع عند شارلي شابلين Charlie Chaplin، أو عالم ماجريت Magritte اللامعقول، يتصب في الواقع كآلة حرب ضد "التواطؤ الإيديولوجي" الذي يضمن اشتغال الكليشيه بدائه، بصفته عنما يمارسه خطاب الفطيع، والذهماء

3. النقد الأدبي وتوليدية النصوص:

1. 3 ابتكار ما قبل النص:

إذا كانت التوليدية Génétique الراهنة تعتبر العمل الأدبي بصفته حدثًا لغويًا، وذلك لأنها تتميز عن "دراسة المصادر" التي جمع منها ج. رودلر، تلميذ ج. لاسون، شرطًا مسبقًا لكل قراءة للنصوص ومن الأفضل إذن، مثلما تصنع ذلك ريموند دوبري Raymonde - Debray Genette في عدد من مجلة أدب، بمصانير توليد النص، تحديد موقع التوليدية génétique في علاقتها بالشعرية. فهذه الأخيرة:

"في تمسكها بتحليل النصوص المكتملة، أي لمشكلة في عمل، بدا أنها تأسست التوليدية القديمة، المحترقة، غالبًا، في دراسة "المصادر"، أو بالأحرى، قد تحذرت المشكل الحقيقية التي قد تثيرها توليدية تامة وكاملة [] برى دراسة جراح النص المفهومة على أنها اكتشاف لما حوله، والدراسة المحتدة لما سود تسميته داخل النص l'intexte، المعلق على نفسه، هناك مساحة شاسعة بدرجة تقل أو تكثر، لا تختزل إلى هذا أو إلى ذاك، والذي لا يعرف بصدده هل يجب تسميته نصًا أو فيه شيء من النص.

أدب، عدد 6، ديسمبر، ص 19. 1977

إن أول عمل للتوليدية الجديدة قد تمثل إذن في ساء موضوعها، بتميز "ثلاث مراتب من الغاية والكفاءة - المخطوط هو مجموع الدعامات المادية التي فيها نص [] - المودات استعملت في تحرير مؤلف ما [] - ما قبل النص هو نوع من إعادة ساء ما سبق نصاً، حققها باقد بواسطة منهج خاص، كي يكون موضوعاً للقراءة موصولة بمعطى محدد⁽¹⁾" لكن هذه الجهراف المسقة تشير سؤالا غير متوقع ما هو، بالنسبة للعالم لتوليدي، النص المرجعي؟ إذا كان هو النص المكتمل، كما بشك في ذلك، فهذا الأخير سوف يصير إذن نصا بدائيا يعارض ما قبل النص وسوف يعبر عن برعة وصعوبة نافهة إن عارضا كمال نص مقارنة مع ما قبل النص، "يبد أنه لا يمكن أن يوجد موقف صارم مفير لذلك الذي يضع في كل مرة نصين اثنين⁽²⁾".

إن هذه المساواة في المعاملة لا يمكنها أن تصرفنا عن مقولة نهائية finitude النص (نصفته حالة موقوفة)، والتي لا يمكن أن تتعدى مقولة الإسهاء finition بل والأكثر من ذلك مقولة منتهى النص وعانيته finalité وبحصور كل نص غير مكتمل (مخطوط الخواطر، لناسكال مثلاً، أو رواية عشر عليها بيريك Perce, 53

(1) ج ب بويل "استساح المخطوط، تقديم المسودات، تحقيق ما قبل النص". مجلة أدب. م. م. ص. 9.

(2) ر. دويري جنيت، تحولات المحكي، باريس، سوي، 1988.

يوماً، والتي استعاد هانتها الباقصة هاري ماتيووس Harry Matthews) سوف يكون الباقد مدعواً لإعادة تعريف "المنتهي" في نص معين، وبالجملة، اعتبار شميرية للتوليدية، تنضادى احترام هذه الأخيرة في مشاكل تمس "التطور" و"التقدم"

وإذا كان العالم التوليدي قد استعان على نحو كبير في مهمته بالكتاب المعاصرين أنفسهم - الذين غالباً ما صاعوا بطرئاً أشكال انتاج أعمالهم (وهذه حالة معمل في المرج المعروفة لعريسيس بونج Francis Ponge)، هذا ما لم يعملوا بكل بساطة على إصماء الشرعية على المطامح العلمية للتوليدية، مثلما فعل أراجون Aragon حينما وهب مخطوطاته للمركز الوطني للبحث العلمي سنة 1970 - هذه المساعدة قد تشكل عائقاً بالنسبة للشعرية عن اعتبار أن التوليد يكون في هذه الحالة مبرمجاً من طرف المؤلف

إن دراسة ما قبل النص، خلافاً لذلك، قد تبدو حصية جداً بالنسبة لمجموعة كاملة من كتابات العمل، مثل دفاتر وملفات رولا Zola أو مراسلات فلوير مع لويز كولي Louise Colet إذ "نرى" فيها العمل في طور الاشتغال، الانتقال من موقع العمل chantier إلى العمل l'œuvre المنظم، نقل الوثيقة، أو المعرفة، إلى التحليل، قلب العم إلى خاص، وربما تحويل الفلسفة إلى أدب أما عن تحليل المخطوطات المعلى، فهو يظهر على الأحص المحكي في تحولاته

(بحسب مقتبس هـ عنوان مؤلف مهم لريموند دوميري جيت⁽¹⁾)
ولتقدير تأويل الحالات المتعاقبة لصن ما، نحيل على التحليل السير
الذي يقرحه بيير مارك دوبيارى Pierre-Marc de Biasi
بمخطوطات السبعة المتعلقة باستهلال حكاية فلوير "حرافة
القديس جوليان"⁽²⁾.

2. 3 المخطوط بصفتة «نسقا»

نقترح ر. دوميري جيت، التي أشرفت على تنسيق كتاب نقدي
مرجمي⁽³⁾ لا يفصي من التوليدية أي مقارنة أو أي مرجع نظري،
لتعير بين نوعين من المؤثرات في سيرورة توليد عمل ما، مؤثرات
التوليد الداخلي endogène ومؤثرات التوليد الخارجي⁽⁴⁾
exogène

المؤثرات الأولى، (التي لا يمكن احتراقها في 'المصادر'
و'التأثيرات' المعروفة في النقد التقليدي) تنتج على الطريقة التي
تشكل بها السمات الشعرية ومجموع الصور التي تؤدي إلى ولادة
حرف، بل إلى موضوع الكتاب مثلاً، الدور العظيم الذي لعبته
لقراءة في حيال فلوير قد أسره ميشيل فوكو بخصوص غواية

(1) ر. دوميري جيت، محاولات المحكي، باريس، سوي، 1988.

(2) ب م دوبيارى تكويمة المصوص ماربس، طان مرمتي 200

(3) ر. دوميري جيت. اشتغال فلوير - باريس، سوي، 1983

(4) مسم، ص. 24 وما يليها

القديس أنطوان⁽¹⁾، وكلود موشار⁽²⁾ Claude Mouchard
وكدلت جاكيف⁽³⁾ Jacques Neefs، ر. دورري جيت⁽⁴⁾

أما لثانية فتتبع لما يشكل سقاً في الطريقة التي يملك بها كل كاتب عناصر "الخارج" تلك وتصير المسودات هنا، شيئاً شيئاً، ذلك المحطوط النوعي حيث كل يادج النص المجردة ("محكي"، وصف"، إلخ) تتمكك، وتصير قطعاً، بل أسبلاً، حسب الحالة وهكذا قد تستعيد التوليدية من شعرية حقيقية للمحطوط المحطوط - الكولاج [الإصاق] عبد بلراك يعيد النظر في الفكرة المسبقة عن وجود "وحدات عضوية" (وفي الحقيقة هي صمعة مدرسية) تؤلف روايته، بيد أن المحطوط المشكال عند فلوير يبين أنه يؤلف مُطَبَّقاً ويكثر من الموضوعات عبر المكتملة، إلى حد أن هناك تشابهاً ما بين توليد النص وسرعة الكتابة السبائية لمحكي مثل التربة العاطفية التي تبشر بالمادج "التركيبية montages" عند ريمون كوثو.

لاشك أن النقد التوليدي يوسع أفق القراءة مدام يعيد النظر

(1) ميشيل فوكو "المكتبة العجائية"، اشتغال فلوير، م م

(2) ك. موشار. حماسك المعرفة في بوطار وبيكني، م م

(3) ج. نيف "سلامر مصوص بحقة" مجلة أدب، عدد 15، أكتوبر 1974، حادثة فلوير

(4) ر. دورري جيت "العلم والكتابة" م م

الفصل الخامس العمل بجمته حلتاً لموتاً

في الحكم القلي الذي يحسه بعد الص موضوعاً متتهياً، في حين أنه ليس سوى "حالة" حتى عندما يكون مكتملاً، ليس سوى صيغة لمفروية أو، حتى نفتس عبارة جيمس جويس المشهورة، "إسه عمل في طور التلرج".

الفصل

السادس

6

النقد المثالي

إذا كانت مكانة المقالة *essai* (وهي مكانة استثنائية) في القرن العشرين تتجاوز المجال التقليدي للنقد الأدبي، يسعى الإقرار أن الطريق المفتوح التي مهدها مونتسكيو قد اتسعت على نحو كبير، إلى حد أن المقالة صارت "الفلسفة العملية الوحيدة لدعة عصرنا"⁽¹⁾ لا يتسع المجال هنا للحوص في زهاديات مثل هذا التشخيص، لكن ينبغي فهم أن المقالة تشكل معطفًا كبيرًا في النقد إلى حد أنه تم اسمي محصره في اسم "أسرعه المعايه"⁽²⁾ *essayisme* يبقى أنه يجب الإقرار بالتحولات الممكنة التي أدخلتها المقالة بحق على النقد في إحالتها على مفارقة لشعرية المقالة على دراسة جان فرانسوا لويوت⁽³⁾ Jean -François Louette، فإننا سوف نكتفي برسم

(1) ح بري ولامورو مير من السريالية إلى هيمنة بعد مجلة الأدب العربي، مجلد 9، أرثو، 1984، ص. 269

(2) نفسه

(3) ح ف لويوت، "لمقاله في فرنسا في القرن العشرين"، ص 1-3، باريس، 2001

خطوط القوة في النقد المقتلي critique essayiste مثلما يتصوره كتاب لا ماريخ في تعهد أعمالهم النقدية⁽¹⁾ بييجي، سارتر، بلاشو، بارت، وجراك Gracq إن اختيار هذا الترتيب ليس اعتباطيًّا، كما سنرى ذلك.

إن مقولة "نقد المؤلفين" التي قدمها أ. ثيسودي⁽²⁾، وكذلك مقولة "نقد الكتاب" المقترحة من طرف ترفيتان تودوروف بخصوص جان بول سارتر، موريس بلاشو ورولان بارت⁽³⁾، يمكن جمعها في حقيقة الأمر ضمن حانة نوعية أكثر إنها حانة "النقد المثالي" التي وضعها ثيسودي في كتابه تاريخ الأدب الفرنسي⁽⁴⁾ بخصوص ريمي دو جورمون Rémy de Gourmont

(1) ثيسودي، فيريولوجيا النقد، طبعة المجلة النقدية الجديدة، 1930.

(2) ت. تودوروف نقد النقد رواية تعلم، باريس، سوي، 1984.

(3) أ. ثيسودي تاريخ الأدب الفرنسي، باريس، حائير، 1936، ص 464.

الفصل السادس النقد المثالي

وفي الواقع، ما إن صارت المقالة نوعاً من "الإصرار"، الخفي أو المعلن، للأجاس الكبري التي تحولها، حتى حينها تحافظ على سماتها المكرسة⁽¹⁾، فإنها لا تترك كيف أن النقد سيتخلص من مثل هذا التحول لا حصر للمؤلفين الذين حصصوا للمقالة النقدية منذ بداية القرن جزءاً وافراً من أعينهم ولستحصر بالناسي ساروت (بول فاليري وصغير العيل، جاليار، 1946)، ريمون كرو (عصي، أرقام وحروف، جاليار، 1950) أراجون (ليس عليّ أبداً أن أكتب، أو المقدمات، مسكيتز، 1960) إيف بومبا (العبد لاحتفال، ومقالات أخرى، 1980) أو مجموعة الخمس ربرتورات لصاحبها ميشيل بيتور (مبوي، من 1960 إلى 1982)، وستطيع اعتبار أن هذا النقد جزء من المقالة، نظراً لأن مثلها كتب ذلك الفيلسوف ماكس باس Max Bense، "المقالة هي الشكل الذي تتجده المقالة النقدية في فكرنا حيث إذا أردنا أن نتقّد، ينبغي علينا ضرورة أن نجرب، يجب خلق الشروط التي وفقها يصير موضوع ما مرثياً من جديد"⁽²⁾

وعلى هذا النحو، من بين يحيى وجراك، كاتباً مقالة "حقيقتان" - بمعنى أن التجربة النقدية عددهما تفوق كل طريقة - فون سارتر، بلاشو وبارت يعملون لوحدهم اختيارات أخلاقية مختلفة جداً، لا شيء مشترك في الواقع بين النقد السارترى لـ

(1) ج. بري م موروسير، م. م. ص. 268.

(2) م. مانس، "المقالة ونثرها"، مبركير، 1947، الترجمة الفرنسية، توافست،

عدد 20، 1980

النقد الأدبي

يسعى إلى التفكير في التجربة التاريخية للأعمال في كيتها، وعدمية
للاشؤ الميتافيزيقية، والاهتمام الدائم عند بارت "للربط في العمل
بين التساؤل العلمي، والشك في هذا التساؤل والشك في
البدات^(١)"

١. شارل بيغي، رائد

إن المجلدات الثلاثة من طعة الأعمال الكاملة الثرية لشارل
بيغي Charles Péguy في طعة ر. بيرك "مكتبة لالبياد"، نسمع
بقياس شمسعة الشباط القدي عند بيغي، والإقرار أحياناً بتأثيره
على التطور اللاحق للنقد الأدبي مرساً وصداً على النقد الوصفي
الدائع في عصره، يؤكد بيغي في الحقيقة أولوية العلاقة مع النص
والذي يجعله شرطه الرسمي (وهو بمعنى ما يعارض تماماً وجهة
الطفر الكبرولوجية) غير قابل للاستبعاد ويحلاف هذا النقد
التاريخي، الذي يعتقد استبعاد موضوعه، فإن بيغي يستشق،
بطريقته، نظريات التلقي ويؤكد على الدور الحاسم للفري
"القراءة هي العمل المشترك، العملية المشتركة، بين المقارئ le
lisant والمقارئ، بين العمل والقارئ، بين المؤلف والقارئ^(٢)".

(١) إن لاني، نظرية الروبة ونظريات المعالة في القرن العشرين، محكيات
العكر، در سات حول الروابة والمقاله، إشراف ح. فليب، باريس، سيمس،

(٢) ش. بيغي، كنبو، طعة صادرة بعد وفاه صاحبه، باريس، جالبار،

هو الكاتب المحرط في معامرة دهاتر نصف الشهيرة المحلة التي أنشأها سنة 1900، ابتكر بيحي نقداً خارجاً عن المألوف، بين الصحافة وبين المؤلف، وهو يشر في أكثر مطهر من مواقف Situations سارتر (أنظر أدناه) - "يجريه" بمساسة النقاشات التي أثارها ظهور هذه الأعمال، وتأثير ذلك الحدث السبامي، مثل قصة دريفير Dreyfus أو أزمة التعليم العلمي⁽¹⁾ أربعة نصوص، مقالان، "زانجويل" (1904) Zangwill و"المال، تنمة" (1931)، وكتابان، فكتور-ماري كوست هوجو (1910)، وكتيبو (طبع بعد وفاة الكاتب، 1932) - تجمع رؤية دالة عن طريقة عمل بيحي.

في "زانجويل"، مقال طرقي عن الكاتب إسرائيل زانجويل، يصوب بيحي، الذي لا يتردد في رسم صورة كاريكاتيرية لخصمه، سهام نقده نحو حتمية تين Taine التي طغفها على لافونتين La Fontaine، وبصفة عامة نحو علموية ريبان Renan

"الفكرة الحديثة، المهج الحديث يتمثل أساساً فيما يلي: ندبنا عمل أدبي، لدينا نص، كيف نعرفه، فنتمكن من دبايتنا هي عدم لمس النص، وخاصة فلحدر وضع يدنا على النص، والنظر نحوه بعينينا".

ش. بيحي، الأعمال الكاملة، نفسه، ص 1347

(1) محيل على أنطونوجيا جان ماستير، بيحي مثلي بجهه باريس، حاليه، 1973، "فوليو"، 1996.

"[لأن] هذه هي الفكرة الثاوية في عقول أولئك الذين أسسوا العلم التاريخي الحديث، وأدجموا الماهج التاريخية الحديثة، أي كل الذين نقلوا، حملوا، إلى مجال التاريخ الماهج العلمية المقتسة من العلوم التي ليست علوم التاريخ"

نفسه، ص 1415

إن هذه الحجج غير بعيدة عن الحجج التي سوف يستعملها نارت ضد التاريخ الأدبي "حسن راسين في عصر لويس الرابع عشر، حينما يعرف، بعد أحداث اليوم كل المسافة الضرورية، أنه ركيزة للإنسانية الخالدة، أية قلة فهم هي، وأية فطاة هي، وباله من ادعاء، وفي العمق، ياله من جهل" (ص 1439) إن هذه المؤاحلة الصحيحة تهدف على الأحص دعوى تقبي السه - العيلولوجيين أمثال ريمان - سترك كل ما لا سبيل لمعرفته الذي يقابله في العمل، وهذا ما يدربه ييجي بصفته "استنفا ميتافيزيقياً، انتهاكاً لاهوتياً" (1436).

إن المستهدف في "المال، تنمة" هوج لانسون (وتلميذه ح رودلر، مؤسس نقد "المصادر")، درس لانسون الشهير عن تاريخ المسرح الفرنسي.

"وخلت الكارثة، وكان لها وجه كورسي Comelle
[...]. وإنما نكاد نشعر بأن السيد لانسون يتودد
لكورسي به لم يكن يطلب أكثر من تفسير كورسي،

واستعادته عبر نسخ العليل الثانوية [...] لكن الجميع فهم أن من يهم le Cid على نحو أفضل، هو من يتناول le Cid على مقربة من النص، في حطمة النص abrasement du texte، في كشط التربة، وعلى الأحص هو من لا يعرف تريح المسرح المرني".

نفسه، ص. 862.

إن قراءة بيحي، وهي تأمل للشرط الرمي، وعليه فهي دوم قراءة عبر مكتملة للعمل، تتم بواسطة عمليات دهاب وإياب، عبر مسالك متعرجة، ومعقدة، وفق حركة حلزونية للقراءة إن هذه السيرة الشديدة الاشتراك، والتي تمثلها سلم الطريقة التي كان مونتني يصللها "القارئ الغافل"، مرتبط بالنوع المميز للاهتمام الذي يتطلبه النقد وبصفته قارئاً لرعون، فإن بيحي اكتشف في كتاب المادة والذاكرة حقيقة ذلك الشكل من الاهتمام، ثم نص لقانون السيرة، الذي يتحرك عبر دوائر متداخلة المركز، مثلما يفعل "عامل تلحراف، عندما يتوصل بحجر فهو يعيده كلمة كلمة لمصدره الأصلي للتأكد من دقته"⁽¹⁾ صد البقاد الذين لا يرون في العمل سوى حصيلة، أو صد من يجلسون المحطوطات بصمتها "مصدرًا"، "مطلقًا" "نذابة مطلقة" في حين أن "سيرة

(1) هـ. برجسون المادة والذاكرة، باريس، بيف، 1985، ص. 111.

العمل هي بالأساس مشكل، مشكل تنظيم الذاكرة بذاته⁽¹⁾ -
 اشكر بيحي نثرًا نقديًا غير قابل للتصنيف، والذي سوف يطري
 عليه ريمون كونو واصفًا إياه بأنه "تعبير عن فكر" يدفع المحركة
 للعمل، لغة داخلية تقع على شعير الانعجار الشعوي⁽²⁾

وفيما يلي مقطع يمثل هذا الشر المقالي، الذي يعرض للمهم،
 باستعاراته وتكراراته، علاقة النص التراجيدية بالرمز، علاقة
 النص، بصفته ذاكرة للصيغ غير المكتوبة، التي تكاد تلامس
 الصفحة مع ذلك، والتي لن يطهر منها كل قارئ، حسب العصر،
 سوى بقطة

"هل سعرف يومًا كم من مرة وكم من لغة وفي كم
 شكل تقلب العمل قبل أن يسقط على الورق [. . .]
 خاصة أنه من النادر، كما يقول، أن تسير يد المؤلف
 بمثل سرعة عقله [. . .] لكن المؤلف، إذا كان بحق
 مؤلفًا، يعيش على مقربة أبدية من الصيغ، [. . .]
 حجم كبير، (وليس فحسب أفكار)، عوالم تريد في
 كل لحظة أن تمر عبر طرف [قلمه] ريشته، إنه محيط
 يجب، يريد التدفق عبر طرف ما بيد أنه لا يمكن أن

(1) ش. بيحي، كليو، م. م. ص 43.

(2) ر. كونو، "قراءات من أجل جهة" 1945 عشي، أروام وحروف،
 باريس، جاليليا، 1965، ص. 181

يعر في الآن معًا إلا سُمك، إلا عرّض طرف القدم لم
الدهشة من رؤية تدافع الأمواج؟ ظلال لا عدد لها،
كتلة عظيمة من الظلال تريد شرب هذا الدم على
حافة القبر. بيد أنها لا تستطيع شربها إلا واحدة بعد
واحدة، على التوالي، لم الدهشة من رؤية تدافع
الظلال؟ إنها تريد جميعها المرور عبر ذلك الطرف
الذي هو موضع اندماجها في الواقع إن نشعر بذلك
جيدًا حينها نقرأ، قالت الحكاية".

ش. بيغي، كليو، م. م. ص. 137

لا يمكن إلا أن يرى في "ذلك الطرف الذي هو موضع
اندماجها في الواقع" تجسيدًا لاستعارة الأسلوب بذاتها، وهي أقرب
إلى التثقب أو الخمج الموثلان منه إلى الشكل الحميل، الذي تدل
عليه أحيانًا كلمة "أسلوب" ورغم ذلك، فإن تحاليل "نور لنثم"
أو "العقاب"، المواراة بين العالم الراسمي (سنة إلى رسين) والعالم
الكورسبي (سنة إلى كورسبي) في فكتور ماري كوست هوغو
(1910)، تشهد على ذلك الاهتمام بالمتعدد الذي يبين عليه النشر
للقلي الحقيقي "الذي لم يكن مجردًا على الإطلاق، ولكنه استعاري
طوعًا، وتوثته على الدوام صور وصيغ حميلة، التي هي بمثابة مدور
للمقالة الممنوحة للقارئ"⁽¹⁾.

(1) ب. جلود و. ف. لوي، المقالة باريس، هاشب، 1999، ص. 20

2. جان بول سارتر، مرآة عصره النقدية:

"لكسر حيسما سوف تستنجد حياتنا في النقد، من الذي سيؤاخذنا على ذلك؟ لقد صارت مهمة النقد كاملة، إنها تلمر الإنسان بأكمله" إن هذا الإعلان الذي يعود لسنة 1947، المختص من مواقف II⁽¹⁾، يجعل من سارتر (1905 - 1980) أكبر ناقد في عصره، أو على الأقل من "اكتشف في ممارسته، أكثر منه في نظريته، أن في معرفة الإنسان وأعماله، يكون "الشكل" الذي يتحده بحشا غير منفصل عن البحث ذاته"⁽²⁾ إن هذا الشكل - "الحسر الممدود بين "الشئ" و "النقد" - سوف يحدد المقالة مثلما تنشر في كل أجسام الكتابة التي يمارسها سارتر، من رواية (الغثيان، 1938)، وفلسفة (الوجود والعلم، 1943) ومسرح (أبواب مغلقة، 1944) ومجلة الأزمنة الحديثة التي أنشأها شهر أكتوبر من سنة 1945 مع موريس ميرلو بونتي، والتي حلت مكان المجلة الفرنسية الجديدة (والتي لس تعاود الصدور إلا سنة 1953)، وصارت بذلك أول مير للكتاب - النقاد - والشأن كذلك بالنسبة لمجلة نقد، التي تم تأسيسها بمساعدة جورج باتاي Georges Bataille، والتي استصافت، منذ سنة بعد ذلك رولان بارت وموريس بلاشو.

(1) ج ب، سارتر، مواقف، ج 2، 1948، أعيد طبعه بمصر من الأدب؟ ص 348

(2) ت. تودوروف، نقد النقد، م. م. ص. 66.

إن النشاط النقدي عند سارتر يصم بصورة من طبيعة مختلفة جداً علاوة على مجموع المجلدات العشرة من المجلات المنشورة من سنة 1947 إلى سنة 1976، بعنوان مواقف، يجب إضافة موهو حرافيات كلاسيكية (بودلير، جاليار، 1947) "الترام ملازمي، 1952، تم نشره بالعدد 18 - 19 من مجلة Obliques سنة 1979) والمقالة عبر القابلة للتصنيف عن جان حوي Jean Genêt) القديس حوي، كوميدي وشهيد، جاليار، 1952) والرواية التحليلية عن فلوير، أبه العائلة (جاليار، ثلاثة أجزاء، من 1971 إلى 1972).

في نظر سارتر، فيلسوف "الوجود"، إذا كان الاسباب لا يتحدد في العمق إلا بالواحد - الكيفية الذي يعرضه عليه الوعي، إذن ليس هناك أدب قادر على أن يكتب حارح التاريخ المموس هذا الوعي الإدراكي (إنها قصة روكوتان في العثيد) ومن ثمة شكل البيان الذي اتحدته مقالاته الأولى عن الأدب (استي هاجمها كثيراً روبر غرييه فيما بعد). "تمثل وظيفة الكاتب في أن يتصرف بحيث لا يستطيع أحد تجاهل العالم وأن لا يدعي أحد البراءة منه" (1) لقد طلق سارتر على نفسه التزام الوصوح هذا في الكلمات، مظهرًا، شك السحرية النقدية التي تُعبّر أعماله، كيف أن ميله المبكر ككاتب ناتج عن قلب لموروث الآداب الحميمة الذي نقل إليه عبر تربيته

(1) ح. ب. سارتر، ما الأدب؟ م. م. م. ص. 31

وبالمعل، فإن مصوص المواقف المكرسة للنقد الأدبي (وبخاصة في الجزء الأول والخامس) تشكل المرأة النقدية التي أراد سارتر أن يباوها جمهور عصره، مقترحا عليه قراءة فلسفية، سياسية وحالية للأدب الحديث، الفرنسي والأجنبي لكسر الانتكارات لسردية الروائيين، وخاصة الروائيين الأمريكيين الذين ساهم على نطاق واسع في الدفع إلى قراءتهم، لا يتم أنذا دراستها في ذاتها "إن التفتية الروائية تحيل دوما على ميتافيزيقا الروائي وتتجلى مهمة الناقد في استنحاح هذه قل تقييم تلك"⁽¹⁾

وفي عرصه عن نص لفرسيس بويج، انجيار الأشياء، يريد أن يرى فيه سارتر، في الآن نفسه، تجربة للوعي الطاهراني وعارسة للشعر جديدة جذريا:

"تبدو قصائد بويج مثل قطع محمورة، كل وجه منها يشكل فقرة وعبر كل وجه، يرى الشيء، أكمله لكس في كل مرة من رواية معايرة، الوحدة المعصوية تتمثل إذن في الفقرة إنها تكتفي بداتها [إسا لا تنقل من وجه إلى آخر، بل بالأحرى يجب إحصاء القطعة بأكملها إلى حركة دوران تجلب وجهها جديدا معوناظريتا".

"الإنسان والأشياء" مواقف، ج ١، م. م. ص 270

(1) ج ب سارتر الرمة عند فولكر، مواقف، ج ١، باريس، جانيفر،

من خلال الذهاب والإياب بين التحليل والدعوة إلى مشاركة القارئ، وكذلك من خلال اللجوء، الأكاديمي فيه سدر، إلى الاستعارة، ساهم سارتر أكثر من أي نقد آخر من قبله في تقريب الأدب الحديث من الجماهير الواسعة، وسد الفجوة التي كانت، قديمًا، تفصل الفلسفة عن الإبداع الأدبي وهو بذلك كان يبرر عدد لكتب الدين يتقبحهم ليس بحسب الأسلوب المميز وإنما أيضًا على الأخص ما يسميه معاصر هبارت - وإلى حد ما وريثه - كتابة، أي "أخلاقية الشكل".

من أجل أنثروبولوجيا أدبية

للهولة الأولى، قد يبدو المشروع السارترى لفهم لعمل "تكوينيًا" من خلال حياة صاحبه (بودلير، حوي، ملازمي، فلوير) معاكس للرسم anachronique بعد صد مئات سوف لبروست، وخاصة بعد ظهور اسفند السيوي هو استحضت بخصوص دقة الملاءمة السوية (معترفًا أن هذه لأخيرة، عدد تطبيقها على الأدب، لن تتمكن من مقارنته سوى من الخارج) إن سارتر يتبنى في الواقع مُسلمات العلوم الإنسانية، وخاصة مسلمات التحليل النفسي والسوسيولوجيا الماركسية، لكن يتجاوزها، حتى يعثر على ما احتاره مؤلف لوجوده إن هذا التصور يعتمد فلسفة للإنسان يُعرّف بحريته أو - "مشروعه"، مثلما كتب سارتر ذلك سنة 1960.

"نعرّف الإنسان إبداعاً بمشروعه إن هذا الكائن المادي يتجور أنذا الشرط الموضوع له [] وهذا ما سميّه الوجود، وبذلك لا يعني مادة قارة تعتمد على ذاتها وإنما احتلال نوارن أُندي، اسلاح للذات من الجسم بأكمله".

سؤال المنهج نقد العقل الجلي، باريس، 1960، ص 93

من هذه الفلسفة يستق "منهج المقاربة الوجودية" الذي يعرفه سارتر بصفته "منهجاً تقديمياً ارتدادياً" يبرز، من خلال عملية التدهاب والإياب، الصراع الحيوّي بين "الموضوع"، أي العمل الأدبي، والعصر (بين الماركسيون كانوا ينظرون للعمل مدعماً في التاريخ) في استعنته بمثال جوستاف فلوبر، يقترح سارتر أنه "ما لم يحصل كل المكانة اللاتقة لهذا التناقض"، فإسأ لن نتوصل إلى فهم ذلك الوحش العريب ألا وهو رواية مدام بوفاري، كما لن نفهم المؤلف والجمهور. باختصار، مرة أخرى، سوف نتعامل مع انطلال" (نفسه، ص 94) ذلك هو التعقيد الذي يمحس حالة فلوبر - الذي احتير نظراً لأنه على النقيض من التصورات الوجودية - والذي سوف يكب سارتر على استحداثه في مؤلفه بعنوان روائي عن نحو مذهش أبله العافلة (جاليار في ثلاثة أجزاء، 1971 و 1972) بحركة الطموح للإحانة على السؤال التالي "ف الذي يمك معرفته اليوم عن إنساني ما؟" وهو مشروع موسوعي، يعتمد صراحة، عد سارتر الكاتب والناقد، على الكتابة السردية، والذي يتيحه ويشجع عليه المنهج التقديمي الارتدادي

لكن كيف السبيل للحديث عن عمل أدبي ليس فحسب بالنظر لما يفعله عن المؤلف وعن عصاب عصره، ولكن أيضًا لقيمه كعمل هي؟ إن الملمح الحدي في أبلة العائلة (لم يصدر الجزء الأخير الذي كان متوقعا تخصيصه للدراسة "الأدبية" المختصة لرواية مدام بوفاري) يحول الملمح إلى طوفان روائي، الذي ربما يدسه تعريف "لرواية النقدية" - بصمتها شكلاً كاملاً للنقد - الذي كان يطلقه سارتر بخصوص رواية، اللامتكمل لأندري بويج André Puig، في المواقف IX، سنة 1970⁽¹⁾.

3. موريس بلانشو: بين الأسطورة واليتافيريقا

باعتبارها الشيء السليبي لسارتر، الذي ينظر لمقد صمته بيداغوجيا عملية لمائدة معاصريه، فإن كتابة موريس بلانشو (1907 - 2003) كان لها سحر بادر في قراءاته، لأب تقع على نحو غير قار بين الميتافيريقا، بل لاهوتية المعنى والأسطورة الرومانسية لمن، باعتباره تجربة للموت أسطورة أرميوس Orphée "حيما يهد أرميوس نحو أوريديس Eurydice، الفن هو القوة التي تعصها يُفتح الليل"⁽²⁾ ومثل أسطورة حوريت البحر في الأوديسا - "الحكاية [] هي حكاية حدث وحدث، حدث المقء

(1) بصح بمراجعة كتاب هـ لويب، جان بول سارتر، باريس، هاشب،

"بورتريجات أدبية"، 1993، ص 212-220

(2) موريس بلانشو، القصص الأدبي، باريس، جليبر، 1955، ص 227

بين عوليس وشيد الخوريات الساحر وغير الكافي⁽¹⁾ " إن هذه الربط غير المسوق بين حطاب تصوري وكلام ثني يعطي لصوت بلانشو مرة شكوى لا قرار لها، بمقدار الحجر الذي يلمحه

"ليس هناك لغة حقيقية دون تنديد للغة نفسها، دون

عذاب انعدام اللغة، هاجس غياب اللغة التي يعرف

كل إنسان يتحدث عنها أنه يمتلك معنى ما يقول"

م. بلانشو، للدار منه نصيب، باريس، جاليار، 1949، ص 265

إن هذه العرلة الأصلية للعمل "لا تعني أنه يظل غير قابل للتبليغ، وأنه يمتد للقارئ لكن من يقرؤه يدخل في إقرار هذه العرلة مثل أن من يكتبه في حوزة محاطر هذه العرلة⁽²⁾" ويبدو أن قرية غريبة تسبح بين من يقرأ ومن يكتب، فهذا وذاك، يطلع، نوعاً ما، على "سر الكتابة"⁽³⁾، سر يسط الأدب بدايته على نحو لا يستغنى إن سلطة الكلمات تفصلنا عن العالم ونقص منه

" في الكلام يمس ما يبدو أنه يسمح الكلام حياة

الكلام هو حياة ذلك الموت، إنه "الحياة التي تحمل

الموت وتمسك به" قوة عجيبة، لكن شيئاً ما كان لم

يعد هناك شيء ما احتفى طيف بعثر عليه، كيف لي

أن أعود إلى ما كان قبلي، وكل قوتي تتمثل في أن

(1) م. بلانشو، الكتاب الآتي، م. م. ص. 13.

(2) م. بلانشو. الفضاء الأدبي، م. م. ص. 11.

(3) م. بلانشو، الكتاب الآتي، ص 19

أجعل منه تغذ؟ إن لغة الأدب هي البحث عن تلك اللحظة التي تسبقه".

"الأدب أو الحق في الموت، للبار منه نصيب، ص. 329

ومثل النار التي تحرق ما تحبى به، فإن "العصاة الأدبي" هو، حتمياً، العصاة الذي يتلاعب فيه الموت بالكاتب (كأصل ممتزج لخطئه)، إذ يتحدث عبره غياب لا مفر منه إن العذرة الشهيرة التي تقول "إن الأدب في عسى اليوم عن الكاتب"⁽¹⁾ قد استقبلها عدد من الكتاب والمفكرين المعاصرين على أنها أسمى تعبير عن الدين الأدبي الحديث إن احتجاج الكلام يفقد في حقيقة الأمر إلى تصوير التجربة الأدبية وكأنها كتابة مسرحية للغة، وفي ذلك سعي لمشاطرة "ما أوضحه إيمانويل ليفيناس Emmanuel Levinas في كتاب من الوجود إلى الموجود (بشرسة 1947) عبر ما يسميه "يوحدنا" I l y a ، ذلك التيار المجهول الاسم، اللاشعوري، للكبيرة التي تسبق الكينونة" (للبار منه نصيب، ص. 334).

إن هذا الوصف يجعل خطاب بلاشو متطرفاً، هو الذي يسعى جاهداً إلى تحليل الأدب من كل ما يجعله موجوداً (المؤلف، مأسسته، تاريخه، وأيضاً المقولات الجاهزة، من قبيل "الحسن"، "الأسلوب"، "اللسان"، باختصار كل ما يتصل ببناء العمل الشعري) يهراق العمل على هذا النحو، من كل تلك المحددات الاجتماعية أو الفردية، فإن بلاشو يريد إظهار الأدب كما لو أنه

(1) م بلاشو، للبار منه نصيب، م. م. ص. 329

كلام للأصل المفقود، لواء تحته يصوي الكتاب (من بينهم باسكان، جوبير، هولدرلين، ملارمي، كافكا، موريل، بروخ، ارطو، ريديكه وميشو) الذين ساهم بقوة في الدفع إلى قراءتهم

نكر بحلاف مدرسة "جيبف" التي تروح لفكرة التياهي بين وعي الانقد ووعي المؤلف (انظر الفصل 4، 1) فإن بلاشو يستترم من انقاد نوعا من الانسحاب كي يجلي على نحو أفضل احتجاب حضوره وبذل الشرح، يتم تفصيل الخصوع، "الصوت المحيد" للسكون السائد، من أحل مرافقة الأعمال في ردها، مثلما يبرر صنيعه ذلك في مقدمة لوتريامون.

"إن الكلام القدي هو فضاء الصدى حيث تتحول لحظة وتقنصر في كلام الواقع عبر المتكلم، عبر المعرف في العمل وهكذا، لكونه يدعي بأنه لا شيء، على نحو متواضع وملحاح، ها هو يمسح نفسه ولا ينصل عنه؛ لأجل الكلام الخلاق الذي سوف يكون دلالة له عبارة عن تحقيق ضروري، وإن نحن اقتبسنا العبارة المجارية، فهو نجل له".

م. بلاشو، لوتريامون وساد، م.م. ص، 12

وبرفضه كل ادعاء لتفسير العمل، فمن واجب الباقد أن يُسمع صدى فجوته وفي ادعائه المفرط لهذه الخيرة التي تستجود على صوت بلاشو الفريد، تمت صياغة النقد المسمى "نمكيكي"، وهو تير يمثل في فرنسا جاك دريدا Jacques Derrida، ومدرسة ييل Yale في الولايات المتحدة.

4. رولان بارت : النقد بصفته هنا للشئرة:

إن العبارة القائلة " كل نقد هو نقد للعمل الأدبي ونقد للذات"⁽¹⁾، ربما تعبر عما هو أساسي في إشكالية كتب المقالة الناقد رولان بارت هو الذي تم الإقرار بصفته منظرًا للأدب مدحونه انكوليج دو هراس سنة 1977 حيث شغل حتى وفاته كرسي السميولوجيا الأدبية، فإن بارت (1905 - 1980) يتمتع رعم ذلك بوصف ملتبس في النقد الجامعي وقد أكد نفسه مرارًا الطابع المتشاكل لمشروعه، المشغل أكثر تهريب نظرة تشدد المجتمع الفرنسي سنوات الخمسينيات من بعض الشوائب (أسطوريات، سوي، 1957)، ثم وضع العلوم الإنسانية الجديدة على محث الأحداث بدل تقديم فروض الطاعة لها " إذا كان صحيحاً أني أردت لأمد طويل وضع اشتعالي في حقل العلم، احقل الأدبي، المعجماتي والسوسيولوجي، يجب على الإقرار أنني لم أفتح سوى مقالات، ذلك الحسن المتلبس، حيث الكتانة تمارع التحليل"⁽²⁾

في طرحه، ودون موارد، سؤال النقد بصفته شكلاً بكتابة، بدا بارت وكأنه ذلك الكاتب غير المباشر، نارة يتم التشهير به، وأخرى يُحسب فيها على النقد الجامعي.

تدخل أبحاث بارت ضمن مستويات متباينة عديدة فأجراء

(1) ر بارت، "ما النقد؟"، مقالات نقدية، م.م. ص. 254

(2) ر بارت، الفرس الافتتاحي في الكوسج دو هراس، سوي 1978، "بون" 1989، ص 7

المقالات النقدية "التي تصدرت من سنة 1964 إلى 1984، تعد استمراراً، بطريقة ما، لمنهج سارتر في الموقف، لكن، من النقد إلى التفكير في تدريس الأدب، ومن علم النص (الذي مثل برنامجه موضوعاً للمقال الشهير الذي كُتب سنة 1973 للنشر بالموسوعة العالمية) إلى النقد بصعته "لذة النص"، فإن بارت قد برع في تحويل الحدود الفاصلة بين التخصصات (الأدب، اللسانيات، التحليل النفسي، التاريخ، والسوسيولوجيا) وعبر الانتقال بين جنسي هذا العاصم المتحرك، أنكب بارت من جهة على كتابة البورتريه الذاتي الشدري (رولان بارت بقلم رولان بارت، سوي، 1975) ومن جهة أخرى عن تقصي أساق العلامات والتي ظهر القسط الأكبر منها في المفامرة السميولوجية، الذي صدر بعد وفاة صاحبه

إن هذا التراجع يجعل من الأعمال النقدية الصرفة عند بارت أعمال باحث لا يتجلى موضوع دراسته في الأدب إلا قليلاً (الذي كان يلتبس في ذلك العهد بالأجسام الأدبية) إذ يتجلى في الكتلة التي تعرف بأنها "أحلاقية الشكل" مثلاً يؤكد بارت على "أن كتلة روبرت غريمي تفتقد للمرر، وللمشك وللعنق، إنها تلامر سطح الشيء، وتجتده بالمثل، دون تعصيل هذه الصفة أو تلك من صمدته، إنها إذن يقص الكتانة الشعرية"⁽¹⁾ وفي واقع الأمر، فإن الكاتب، لا يتحدد بحسب نلسانه، ولا حتى بأسلوبه، بل على الأحص

(1) ر. بارت، "الأدب الموضوعي" (1954)، ضمن: مقالات نقدية، باريس، سوي، "بوان" 1961، ص: 30.

ماحتيازه لـ "كتابه"، وهي مقولة عرفها سنة 1953 في كتاب الدرجة الصفر في الكتابة، وهو صدى معكوس لكتاب م الأدب لمارترو الذي ظهر خمس سنوات من دي قبل وإذا كن نعد الانترام لم يحتف في الكتاب، فهو مد ذلك الحين صار يجبل عن اوطيعة الأندبولوحيه لكل شكل أدبي، والتي يحدد نارت ظهورها تاريخياً في الأدب الحديث في أعمال فلوبر:

"مد أن توقف الكاتب عن أن يكون شاهداً على الكوي ليصير وعياً شقياً (حوالي سنة 1850) فإن أول عمل قام به هو أن اختار الترام شكبه بكتابة ماصيه، سواء تحمل مسؤولية هذه الكتابة أو رفضها".

ر نارت الدرجة الصفر في الكتابة المقدمة من 9

إن نقد "الكتابة" (الذي لا يختلف كثيراً عن تدرج "لكتابات") يتعالى إذن على "تنوع" الأحاس (ص 81)، ومن ثمة اهتمام نارت بطواهر تدو بعوية وهي في الحقيقة "أيديووحيية"، مثل قيمة استعمال صمير العائب أو الرمس لماصي انسيط le passé simple في رواية القرن التاسع عشر

"بشكل الماصي الردي [] أحد تلك المواثيق الشكلية العديدة القائمة بين الكاتب والمجتمع، لتبرير هذا أو ذاك ويدل الماصي انسيط على إبداع يعني أنه يشير إلى ذلك أو يرفضه" (ص. 49)

وحينما يتم استدلال الماضي البسيط بأشكال "أكثر بصارة وكثافة وأشد قرباً من الكلام (المصارع أو الماضي المركب passé composé)" (ص. 50) تحدث القطيعة مع هذا الميثاق مثلما يتم ذلك في رواية "العريب" لأثير كامبي، ومحكيات بلانشو، أو على نحو معبر في مؤثرات الكلام الشعهي الذي أدخله ريمون كروبي في الكتابي

أحياناً كانت هناك رعة في اعتسار الترام بارت المؤقت للأطروحات البيوية على أنه هجر لذلك البرنامج، كما لو أن الفترة الممتدة بين سنوات 1960 و1980 كانت تشكل أفقاً لسقد لا يمكن تجاوزه. وفي حقيقة الأمر، فإن مملك بارت لا يحتزل أحد أكبر التيارات لما أطلق عليه "النقد الجديد" إن الموقف الوحيد الملمر للباقد هو، كما يقول: "القدرة على الاندهاش التي يصعب قياسها" (نفسه)، وهو اندهاش يشبه ذلك الذي شعر به بارت حينما اكتشف مسرح برتولد بريخت Bertold Brecht والذي حصه بوهدهاته كتاباته النقدية الأولى "يجب على المسرح الكشف عن أن يكون ساحراً كي يصير نقدياً وهذه سوف تكون أفضل طريقة ليكون ودوداً".

إن الجمع بين هذين اللفظين، "نقدي" و"ودود" يمر في حقيقة الأمر المرحلة السميولوجية من مسار بارت، من "المدخل إلى التحليل البيوي للمحكيات"، سنة 1966 إلى "تحليل نصي للحكاية من حكايات إدجار آلان سو" سنة 1973 (الذي أعمد بشره في

المعامرة السميولوجية) وفي الواقع، إن هذه التحاليل لا تدعي "وصف سبة عمل ما [] وإبنا بالأحرى خلق صياغة بيوية متحركة للنص (سبة تنتقل من قارئ إلى قارئ على امتداد التاريخ"⁽¹⁾ ويكتاب *sz* (سوي، 1970) فإن بارت سوف يقدم المثل الوحيد في مرصاد هذا النوع من القراءة "من خلال إجرائه تحليلًا مفصلاً لنص أدبي دون أحده في الحسبان طبيعته القصصية"⁽²⁾، وهذا، مع مرور الوقت، يبدو غير مقبول - بل وتشوبه نوع من الرجسية النقدية، مثلما يؤكد توماس بافيل - ويعرض للاعتباطية التامة والحق أن تحليل قصة سارازين Sarrazine، الذي احتاره خلال بذوة من بدواته - يسمى إلى تلك سيح النص لإظهار كيف تتصاف فيه "الشعرات" codes المتنوعة المكونة، فالباقد يعرل النص بمفصل هذه الشعرات ويقسمه إلى مقاطع (أو وحدات معوية *lexies*) بتعبير حجم كل منها كي يحترها "إن وحدات المعوية سوف تكون، إذا جاز انقول، بمثابة عربل شديد الدقة ما أمكن، وبمفصله سوف "سحل" لمعى وتصميمات"⁽³⁾

وإذا لم يعد النص، وفق هذه المرحسية، لا يتميز عن الشعرات التي تحترقه؛ ذلك لأن النقد لم يعد موضوعه يقوم عن أعمال تتحدد

(1) ر بارت المعامرة السميولوجية بمفه من 330

(2) ط مامس "توزيعات وتواريات في العدا المرسبي حديث العهد"، المرس والمدينة، من 100

(3) ر بارت، المعامرة السميولوجية، م. م. من 332

- "أدبيتها"، وهي مقولة يصعب العثور عليها، وإلها على النص - المطور إليه بصعته تقطيعاً شديداً وإنتاجية لا نهائية لها من حيث "المعاني". إن هذا المسلك يحدد للنص القيام بوظيفة العَرَض symptôme "إن ما تكشفه العلوم الإنسانية اليوم، في أي نظام كان، سوسبيولوجي، سيكولوجي، أو في نظام الطب العقلي أو اللسانيات، إلخ، قد عرفه الأدب دائماً العارق الوحيد يكمن في أنه لم يَقْنَهُ، بل كَتَبَهُ"⁽¹⁾ وإذا كان وضع بارت النقدي قد تأرجح مراراً بين وضع الباحث المستقل، لكن الحذير بالاحترام، ووضع الهاوي، «المعرب بشدة»، أو الناقد المتحرر، فإن تطور مساره نحو شكل للقراءة الاستمتاعية يمكن تفسيره بحشيتته من أن يتم اعتباره مطراً وصعياً للأدب:

"الشجرة هي في كل لحظة شيء جديد، إنها تفر
بالاسم لأنها لا تدرك دقة الحركة المطلقة (ينشئ)
والنص بدوره هو تلك الشجرة التي يذبح بتسميتها
(المؤقتة) إلى أعضائها المغطاة عندها يكون رجل علم
لنقص في الدقة".

رولان بارت لغة النص- باريس، سوي، 1973، ص 96

إن اختيار الكتابة الشدرية التي فرضت نفسها تدريجياً على بارت، من لغة النص (1973) إلى شدرات خطاب عاشق

() ر بارت "من العلم إلى الأدب"، 1967، حفيف اللسان، باريس،

سوي، بوان، 1984، ص- 19

(1977)، يتفق لاريب مع الشكل القلبي، المرحل كثيراً، في مهابة المطاف، أكثر مما قيل، شكل قلبي لخطاب لم يتجيب دوماً مخح الوثوقية، ولو أن كثافة المقالة عند نارت هي، في النهاية، تحول النقد إلى مغامرة بحث متحير عن ذات الكتابة نفسها

5. جوليان جراك أو النقد الوجداني:

إن النشاط النقدي عند جوليان جراك (1910 Julien Gracq - 2007) يتميز عن نشاط معاصريه الثلاثة ذلك أنه، ولا اعتبارات عدة، ينتمي إلى حمية "يوميات" القراءات مثلما كان يتبعها شارل دو بوس (1882 - 1939) في المقاييسات (7 أجزاء، من 1922 إلى 1937) أو على عهد قريب مناه في صيغة مقطع، أو حاشية عند جورج بروس (1923 - 1978) في أوراق ملصقة (جاليير، 3 أجزاء، في صنف "الخيال") لقد بدد جراك دائماً بالمولات الوثوقية للنقد الذي يشجع الانتباه الأكاديمي للطلانية بمعيار اخردة وسوف يكون من المعيد أن يقرأ باهتمام بالغ نص محاصرة ألقاه هذا الخصوص في المدرسة العليا للأستاذة سنة 1960 "لماذا يتنهم الأدب بمسقة؟"⁽¹⁾ كما أصبح بقراءة تحليله الصارم للمؤسسة الأدبية سنة 1951 (الأدب في المعلة، ج كورتي، 1951) الذي يملك الاستراتيجيات التجارية لدور النشر والنقد البيسيين في فرنسا حيث كانت تسود، عمومًا، "أزمة حكم أدبي"⁽²⁾

(1) ج جراك. معاضلات. باريس، جوري كورتي، ص 73-104

(2) أعيد نشره في معاضلات، م.م. ص. 12

وجوان عن أزمة الحب النقدي تلك، فإن ح جراك الروائي وكتب المقالة، قام بمد مقالته التي عُذَّت إبحاراً رائداً (أندري بروتون، ح كورتي، 1948) باقتراح قد يسعى إلى تحديد، بالنسبة لكل كاتب عن حدة، "المشكل الأصلي الذي تطرحه طريقة كتابته" بقدر يعني أن كتابة معينة تتميز قل كل شيء بكونها فادرة على التعبير عن "فكر حساس كلياً على امتداد مساره"⁽¹⁾ إن الاهتمام الذي أولاه إلى الوسائل الشكلية عند الكاتب لا تستهدف جرد قوانين عامة، وإما التعرف على صفة أو "فصيلة" لا تفصل القسمة "من خلال ذلك، يمحى العمل الفني طابعه المميز الذي يتجلى في تعبئة تجميحية الداخلي، على المورد ودون ثماير"⁽²⁾ هذه الكلمات يقر جراك لديه للسريالية، وخاصة بروتون، الذي يعتبر أن أفضل نقد هو نقد "الانفعال"⁽³⁾.

إن جوليان جراك الذي يتميز أيضاً عن كُتّاب المقالة الذين سبق ذكرهم، لا يستمد العلوم الانسانية (التي لا يتجاهلها، كما أنه لا يدرجها رغم ذلك) أو ميتافيزيقا تنظر للأدب من فوق إن النظرية في رأيه تنهم دائماً بالركض خلف التجريد "كل ما يُنظر، كل ما يعرف في التعميم داخل "علم الأدب" ببساطة، يدولي أمراً مشكوك فيه" (أثناء القراءة، أثناء الكتابة، ص. 179) إن أسأله

(1) ح جراك، أندري بروتون، نفسه، طبعه جديدة، 1989، ص 143

(2) ح جراك أثناء لمرء، أثناء الكتابة، باريس، ج. كورتي، 1982، ص

172

(3) ح جراك أحرف بارزة، باريس، ج. كورتي، 1962، ص. 46

الفصل السادس النقد النقدي

بصفتها مُعِينًا بريئًا للكاتب يظل بطريقة فاعلة على هامش كتبه
المفصلة (خاصة كتب ليرك، مستاندال، برفل، لوتريامون أو
بروست)

إن تحاليل جوليان حراك، مثلما يصرح هو بذلك، "تولد من
ملاحظة تكاد تكون منتظمة" (نفسه)

إن هذا الانتظام يمسح مؤلفات جراك النقدية حثتها المعارضة،
حنة قصائد شر أو مقالات نقدية، تشكل "شدرات من حرائط عن
نطاق واسع" (ص. 180)، وهي الوسيلة الوحيدة الموثوقة التي
يتوفر عليها رسام حرائط الأدب كي يحرمنا عن المشاعر الوجدانية
التي يثيرها العمل في نفس القارئ وبالجملة، فإن الناقد المقبل
يقارب الأعمال "من حيث لا وجود بعد لأي علامة صهيان تدل
عليها أو تخبرها" (ص. 73) وبالتالي فإن تحليل البنية لا يستأثر
بالاهتمام قدر نوع التواصل الذي يقترحه الأدب، إذن هذا "التيار"
(نفسه) الذي تنقله، بعبارات أخرى، هذه "اللغة التي لا تقبل
الاستبدال" (ص. 178)، فالعمل ليس شيئاً بل هو حدث "اسمه
السرة" والذي يستدعي، بدوره، كتابه نقديه تشتم بالاصطراب
الحدث وفي الأساس، مثلما كتب فليب برثي Philippe Berthier
محق، فإن المؤاحضة الرئيسية التي لدى جراك اتجاه النقد الاحترافي،
هي برودته، أو لا مبالته، الانطباع الذي يحلعه من اهتمامه شيء لا
يعنيه حقيقة، ولا قدرة له على تبديله⁽¹⁾.

(1) ف برثي جوليان حراك ناقدًا عن موظف معين للأدب ليون، بيل،

وإذا كان فهم البرة لا يتعمي للعلم أو لمذهب المتعة الأدبية، فإنه يفترض مع ذلك ذاكرة لعوية حية "المعرفة باستخدامها، المحصل من استعمال طويل الأمد، شغف عميد، بريرة نستشعر آلياتها الخفية، وبروابطها الدفينة" (أثناء القراءة، أثناء الكتابة، ص 256) ومن ثمة سراب الصباغات المقولاتية، مادام "يكاد كل شيء في الكلمة يعد تقيماً" (ص. 257):

"في مجال النقد الأدبي، كل الكلمات التي نتحكم في مقولات هي بمثابة فحاح إنها مطلوبة، ويجب استخدامها، شريطة أن لا يتم اعتبار مجرد وسائل، غير ثابتة، وليدة الصدفة، على أنها أقسام أصيلة من الإبداع".

ج. جراك. أثناء القراءة، أثناء الكتابة، ص 274.

إن ملاحظة جوليان جراك هذه، التي لا تقبل الاحترال إلى ترسيمات أيديولوجية، تطرح موضوع مادر سؤال القراءة الأدبية ذاته، والتي في عجزها عن فهم أنه ليس من واجبها الحكم على "طبيعة" موضوع ما، وإنما الحكم على العلاقة التي يثيرها هذا الموضوع، فهي تلامس رهانات النقد نفسها، أي العلاقة النقدية التي يقيمها كل عمل عظيم مع قرائه.

وإذا سوف يفهم حينها التحذير الذي وجهه جراك للنقد مباشرةً بأنه بعدم خلط "الأدب في المعدة" و"هذا الأمر الأساسي

الذي يساهم اليوم، والذي أعتقد أنه بحق هو تَنَقُّسُهُ^(١)، التحدير الذي يسمع صدهاء دوماً وكأنه نداء لقيام العلاقة المتفرقة بين النص وقارئه، بصفتها أساس النقد.

(١) ج جراك. مفاوضات، م. م. ص. 104

خاتمة

مواضيع جديدة, أساليب نقدية جديدة

هناك ملاحظة تعرض نفسها في بدايات القرن الحادي والعشرين الأدبي هذا لقد صار النقد أقل شعفاً - وهذا تلطف في الكلام - مما كان عليه في سنوات 1970، حيث كانت تحفره إبداعية العلوم الإنسانية وعلى الأخص انتمه المحهول الذي كن يمثل قيمة ابحت الأدبي الكرى بيد أن هذا لشعب، وهذا ما نساء كثيراً اليوم، كان يحركه تساؤل لا سابق له حول رهدات الأدب الرمزية والسياسية، تساؤل كانت آثاره النظرية محل نقاش في واصحة البهر. لكن احتزال ما يسمى "النظرية" - سيما كن الأمر يتعلق قبل كن شيء بمقالات ونجارب فكرية - إلى تعريفات أو ترسيات ، احتزال ، تتحمل فيه الجهات الأكاديمية فسطاً من المسؤولية، أدى في مرحلة أولى إلى تشيؤ قراءه النصوص في تدريس الأدب، ثم إلى إلغاء الحسن النقدي

وبدل الإغراق في التدبير، من الأفضل إذن البحث عن أعراض اسدفاع نقدي جديد، والذي سوف يتعلق هذه المرة بتحويل مواضيع النقد وبروز السؤال المحرّم (الثانو) عن أسلوب النقد، سؤال وضعه جان بيلمان بويل في مقال بعنوان "بين مصباح أصم وضوء مظلم . عن الأسلوب في النقد"^(١) إن هذا السؤال يلامس، في حقيقة الأمر، النقطة العمياء في النقد اليوم إلى أي مدى يمكن لهذا الأخير أن ينفي نفسه بصعته كتابة، أي باعتباره ذاتية؟ وقد كان هذا السؤال بالتحديد في صلب ندوة أرتاس Artas المهمة طرق للنقد (مشورات جامعة أرتوا Artois، 2001)

وبالمثل، إن تجديد "طرق" النقد يتعلق بتطور مواضيع النقد وبإلغاء صفة المحرّم عن أسلوب النقد، وخاصة عند كتاب مقالين *écrivains essayistes*، أمثال كريستيان بريجيون Christian Prigent لدي لا يتردد في الانحياز إلى أولئك الذين، من جاري

(١) ج. ب. بويل، مجلة أدب، عدد 100، ديسمبر، 1995

Jarry إلى مائتي، حاطروا بأنفسهم في الكتلة (أولئك الذين يشررون، بشر بول، 1991)، أو عمد شعراء - بعد، أمثال جان بيير بوبيلو Jean-Pierre Bobillot (مومياء رولان بارت، مديح الحداثة، بشر كادكس، 1990)، أو جيمس ساكري James Sacré (الشعر، كيف نقوله؟ أندري ديانش، 1996).

ومقابل تراجع البقيات التي استطاع إدحاجها تشيؤ انطريات النقدية المتحدرة من العلوم الإنسانية (انظر الفصل 4 و 5) يبدو أن هناك أولاً تجديد للنقد التاريخي كما يراوله بيير سيشو Pierre Bénichou كما أن كريستيان جوهو Christian Jouhaud في سلطة الأدب تاريخ مقارقة (جاليار، 1999) يساهم في تجديد فهم القرن التاسع عشر، بينما يعمل جان ميشيل دو لاکومتي Jean Michel Delacompiée ، من خلال قلبه الإصغاء المتفق عليه للتاريخ الأدبي التقليدي، على رفض التحم الرسوم بين المؤلف المكرس والطعام السياسي الذي يوظفه (جلالته راسين، فلاماريو، 1999) وبصفه عامة، يمكن أن يرى في الاهتمام لتجديد بصورة "المؤلف"، التي رمى بها بارت مرة طلي سيد علم النص، رعة في التطوير، إلى النقد التكويني - التوليدي وسوسيلوجيا الخلق الأدبي) مثلاً تجدها تتالي هيش Nathalie Heinrich ، كينونة الكاتب إبداع وتمامي ، لادكميرت، 2000)، دراسة "علم أساطير Mythographie" الكتاب، أي مجموع التمثلات الخيالية التي ترسمها صورة من يكتب في القصص الجمعي وهذا هو المعنى من مجموعة "الواحد والآخر" (جاليار) التي أنشأها ح ب بونتايس، المحلل النصي، الناقد والكاتب وهو كذلك المعنى

من كتب جان بينوا بويش Jean - Benoît Pucch في حياة المؤلف (شان هالون، 1990) ومجموعة مقالات دانييل أوستر Daniel Oster بعنوان الفرد الأدبي (بيف، 1997)

"هناك أسئلة إلى ماذا يطمح في لحظة معينة من يكتبها الحكاية التي تسع الشرعية على ذلك المشروع؟ أي ميثاق قراءة يعرض علي؟ ما المعتقدات التي يجب أن نقسمها كي يكون لما يكتبه معنى بالنسبة لي؟ هذه الأسئلة، لا أحد مرغم على طرحها على نفسه، لكني لا أرى غيرها لتشكيل أسس نقد معين".

د. أوستر الفرد الأدبي، م. م.، ص 15

لا يمكننا الامتناع عن ملاحظة أن هذه الأسئلة تطرح تحديثاً في لحظة من تاريخاً حيث هناك العديد من التهديدات التي تواجه مستقبل الأدب ذاته، مثلما يسهل لذلك ميشيل بوجور Michel Beaujour في كتاب مقالي من الدرجة الرابعة الرطب والبلاغة بروتون، باتاي، ليريس، بولان، مارت والمجموعة (جان ميشيل بلاس، 1999).

ومع ذلك يبدو أن النقد بشهد بعضاً جديداً بفصل دراسة العلاقات بين الأدب والمعارف (النقد الاستمولوجي)، وبين الأدب وعلم الإثنيات (النقد الإثنوجرافي) بين جان ماري بريف Jean -Marie Privat (في كتاب بوفاري هرح مرح بحث في النقد الإثنوجرافي، منشورات المركز الوطني للأبحاث العلمية، 1994)

أد النظرة العيادية لدى فلوبر هي أيضًا نظرة عالم إثبات الخلق الاجتماعي ومن جانب النقد الإستيمولوجي، فإن رائده ميشيل بيرس Michel Pierssens ، يشدد على إبعاد كل تفسير خاطئ "عن الحديث عن معارف النص [.] لا يعني العثور بساطة على البصمة المحصورة لهذا "العلم" أو ذاك، أو مذهب بعينه، يكفي الإشارة إلى أثره على المحكي أو القصيدة، اللذين باتا ساكنين وينظر للكتابة بدورها على العكس من ذلك على أنها احتثار أرملة دائمة للمعارف التي تستمرها - عالمًا عن غير قصد⁽¹⁾ "

بصفة عامة، يحو النقد الأدبي إلى إعادة فتح أوراق طونها يد السيد من أمد بعيد - وهذه حال كتاب كلود ديوا Claude Dubois روائيو الواقع من بلزك إلى سيمون (سوي، 2000) الذي يناقش الرواية بصفتها ترميزًا لسوسيولوجيا خاصة بمنحيل ويكتنفه - أو استكشاف أوراق جديدة، مثل ذلك الخاص بالعلاقات بين الأدب والفلسفة هذا العمل الذي شرع فيه جيل دولور في كتاب النقد والعيادة، (ميو، 1993) شكل موضوعًا لأبحاث متعددة، والتي يشهد عليها العدد الخاص من مجلة أوروبا، يناير - فبراير ومارس - أبريل، 2000، الذي يحمل عنوان الأدب والفلسفة.

وأخيرًا، فإن الآداب التي تسمى بـ "الهامشية" (الرواية الشعبية، أد الطفولة، الرواية البوليسية، رواية الرعب) التي

(1) م بيرس عمل المعارف أبحاث في النقد الإستيمولوجي منشورات جامعة ليل. 1990، ص. 13.

أدخلها ريمون كوتو مد 1958 في موسوعة لابلاد (تاريخ الأدب، مجلد III) شددت منذ ذلك الحين إنشاء النقاد الذين اعتنروها بمثابة أدوات بصرية قوية لمجتمعها أي لوبران Annie Le Brun وكتابتها قصور الهلم (بوفير، 1982) حرق بحسب الصمت الذي كنت ترزح تحته رواية الرعب التي بدأت في فرنسا نهاية القرن الثامن عشر، بينما في الولايات المتحدة، شرع مؤلفون يصعب تصنيفهم، أمثال جيمس إلروي James Ellroy، بفصل روايات المبادأة المرعبة لديه، وعليب ك ديك Philip K. Dick، بفصل ميتافيزيقاه السردية الرؤيوية، في جلب اهتمام نقد ياسب قيمتهم الحقيقية

جس آخر يحس حقه في السابق، أدب "الطفولة" حاصر اليوم في المناهج الدراسية الأدبية للعديد من البلدان الأوروبية وأمريكا الشمالية إن هذا الاعتراف الجامعي يمر اليوم في قسط أكبر عبر شعبية أعمال هدامة، مثل أليس في بلاد العجائب أو شير بان Peter Pan، التي أصبحت كلاسيكية، شرط "أن لا يتم إحصار الكبار" (ألبرون لوري Alison Lurie)، لا تخبروا الكبار مقالة في أدب الطفولة، ريماح، 1990) بل إن مقولة "ثقافة الطفولة" هي ما يسمح هذا الأدب متغير الشكل بمساءلته، مثلما يشهد على ذلك، تسًا لطرائق متنوعة، مؤلف فرانسيس ماركوان Francis Marcoin في مدرسة الأدب (المطابع العمالية، 1992). وأطروحة جان بيرو Jean Perrot، أدب الباروك baroque، أدب الطفولة (مطبع

جامعة ناسي، 1999) أو كذلك الأخبار الأدبية بقلم بيير برونو وسيرج مارتان في مجلة رابطة أساتذة اللغة الفرنسية، الفرنسية اليوم وأخيرًا، لاند من أن سائل ملين دور النقد في سدد الأدب الغرائكيوي (ينصح بخصوص هذا الموضوع قراءة كتاب لوشا ماتيرو Locha Mateso الأدب الأفريقي ونقله، كارتالا، 1986) حيث تطرح الأسئلة الحاسمة المتصلة بالانتقاء، والعربية، وأيضًا باهيممة الثقافية كان هالك رواد أمثال جان بول سارتر أو ميشيل ليرمن لطرح هذه الأسئلة في مرحلة جلاء الاستعمار. لتكميل الذي شرع فيه، بمادة من إدوار غليسان Edouard Glissant حول "الفرح الكريولي" créolisation لثقافات منطقة الكاريبي، يظهر أن على الإبداع الأدبي، الخاص لرهانات إيدولوجية محجوبة في الغالب، الانتاح على باقي الثقافات (شعرية العلاقة، جديار، 1991)، مدخل إلى شعرية المتنوع، 1996)، بينما الدقة الفلسطينية - الأمريكية إدوارد سعيد يبين كيف تحل اللاوعي، الكونوميالي إراء العالم الإسلامي في أعمال كتاب عربيين مكرسين (الثقافة والإمبريالية، هايار، 2000)

لكن يبدو التعبير كثيرًا في مجال تطور أساليب النقد إذ إن العصر الذي افتتح - "النقد المثالي" (أنظر الفصل 6) يتواصل بالعمل، متمسًا بظهور تمكيز حول العلاقات المتعددة الشكل بين المحكي والمقالة (جيل فليب (إشراف) محكيات الفكر دراسات حول الرواية والمقالة، مديس، 2000) لكن إدراج أشكال السردى الشموي في النقد هو الذي وسم سنوات 1990 والمثال

الدال على ذلك هو مقالة جان بيير مارتان، الشريط السمني بكيت، سيليس، دوراس، جوتي، بيريك، بانجي، كونو، ساروت، سارنر. (ح كوتي، 1998) الذي يحكي، ويفسر كيف أن تشبيه النص الأدبي بتوليفة من البات قد انتهى إلى حرمان الكتاب كما القراء من كل واقع، وكل لحمة وكل صوت تحرش لصوت السيليسي، ابتداءً من دوراس الأصم، التكرار المتواصل عند باجي، فطاة بكيت، كل أشكال التعبير الصوتي التي عبرت بطريقة لا رجعة فيها طرقنا في سماع أشباهنا يتكلمون.

هناك شكل هجين آخر هو المقالة - التحقيق عند بيير بايار Pierre Bayard الذي وهو يقوم بدور الناقد - المحقق، يمكنك مهجياً الأطروحة الرسمية الفائلة بالسارد - القائل في رواية أجانا كريستي، مقتل روجي أكرويد، ويكشف تدريجياً "الصلات الوثيقة التي تجمع الاكتشاف العرويدي للاوعي بهذا الجنس [الرواية اسوليسية] التي تعتمد أوهم الوعي وازدواجية كل معرفة بالذات"⁽¹⁾. ولقد كان كلود بيرجلان Claude Burgelin قد مهد السبيل في هذا الاتجاه حينما جازف بحوص غمار أعمال جورج بيريك وكأنه يناقش لمرء، ليس من أجل احترامه في مجموعة من الأشكال المجانية، وإنما لإظهار كيف أن كتابة بيريك "تدور حول الجمع المستحيل بين النص والجسم، بين الحرف والجسد"⁽²⁾

(1) ب بايار من قتل روجي أكرويد⁴ باريس، ميوي، 1998، ص 102

(2) ن بيرجلان قطع لدومينو عبد البد لومير، بلورد، ميرسي، 1996

كيف نحتم؟ من المأمول أن يبدو النقد، في حاشية هذا الكتاب، ليس بصعته معرفة معلقة على نفسها، بل بالأحرى باعتباره "رواية تعلم" حيث رغبة القارئ هي الفاعل المعقَّب بإفراط مرارًا، وهذا ما تبيته، على مستويات مختلفة، لكن بالمشارة نفسها، فلورانس دولي Florence Delay في الإضرء المختصر، (جاليبار، 1997) وبيير ديباير Pierre Dumayer في كتابه سيرة القارئ الذاتية (بوفير، 2000). قارئ يواجه هذا الآخر دي الهويات المتعددة والمتناقضة الذي يسمى الأدب هكذا كان ينظر إليه منذ 1930 رومن جاكسون مذكراً "أن الحد الذي يفصل العمل الشعري عما هو ليس بعمل شعري أقل استقرارًا من حدود المناطق التربوية الإدارية في الصين"⁽¹⁾

في ظل شروط انعدام اليقين والاستقرار هذه التي تعدي منها أدب القرن العشرين، أكثر من أي شيء آخر، فإن النقد يبدو على نحو معارق بكل حدائته. وبكل حقيقته أيضًا؛ لأنه، أكثر من أي وقت مضى، مرهون باهتمام القراء، أي بقدرتهم على التفكير في الأدب بصعته طريقة للتفكير ضد كل أشكال الأرثودوكسية التي كان هري ميشو يسميها ببساطة "أفكار" [تنتقل عبر العشاء هاتفيًا في كل مكان⁽²⁾].

(1) ر. جاكسون، أسئلة الشعرية، م. م. ص. 114.

(2) ه. ميشو حاشية "ريشة" الأعمال الكاملة، جزء الأول، باريس، جاليبار، "مكتبة لابلاد"، 1998، ص 663

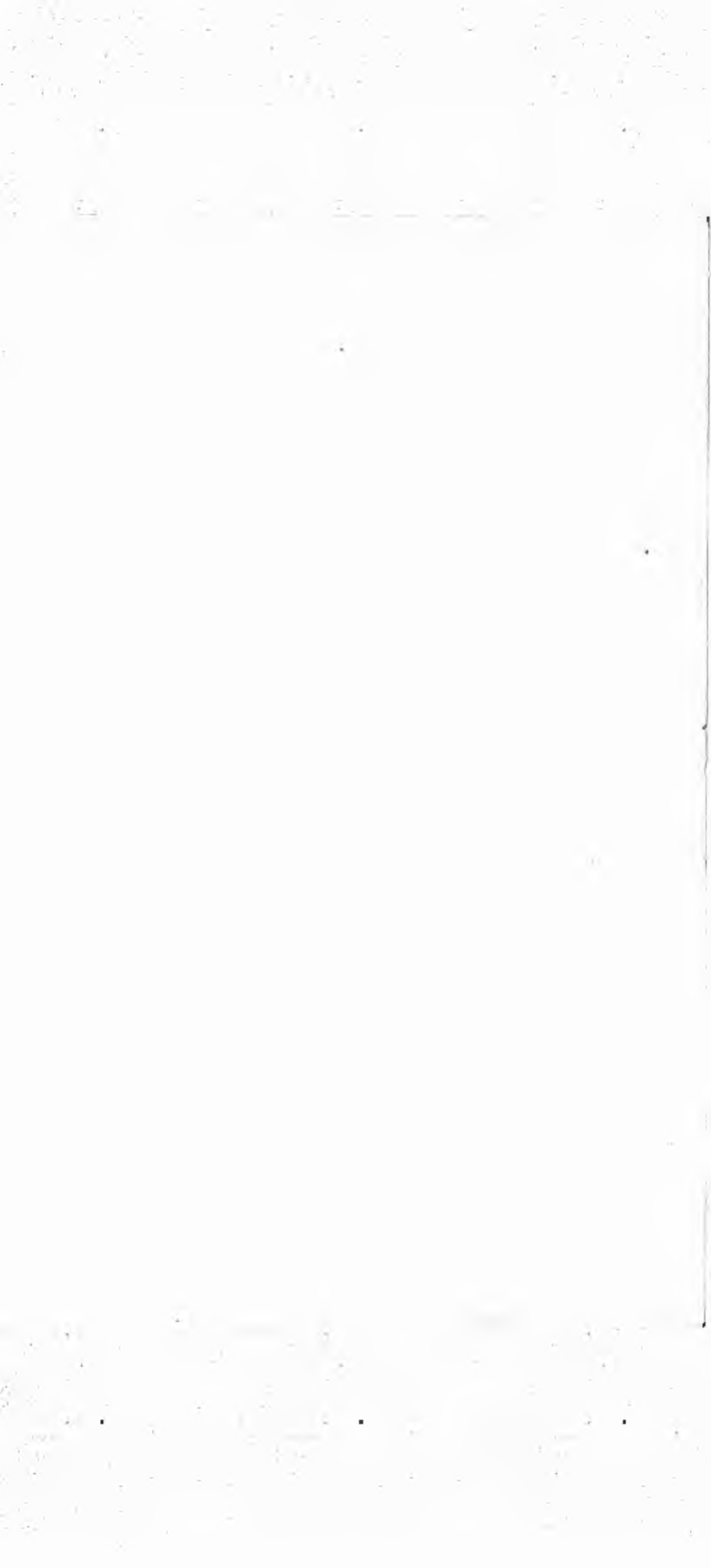
المحتويات

الصفحة	الموضوع
11	مدخل
19	الفصل الأول: إرث "القداسي"
20	1. أرسطو ومعايير العمل الشعري
25	2. الفيلولوجيا والتاريخ الأدبي
28	3. التقليد الهرمطيقي المقصد المتواري خلق المعنى
34	4. إريك أورباخ وليوشينرر الميلولوجيا الألمانية
37	الفصل الثاني: النقد المعياري في الميزان
39	1. معارقات النقد المعياري
39	1. 1 شفرات العمل الأدبي
	1. 2 النقد الكلاسيكي باعتباره حرصاً على
44	الأشكال
46	2. من الجمالية إلى النقد العلمي

الموضوع	الصفحة
الفصل الثالث: النقد في مدرسة العلوم	55
1. قرن النقد والتاريخ	58
1 1 تبين العمل بصفته وثيقة	62
2 1 برويتير الحسن عوض العمل	64
2 وجهة نظر التاريخ في الأدب	66
1. 2 مدام دو ستال في منعطف قرن النقد	66
2. 2 التاريخ الأدبي: ازدهار وحصيلة	
اللاسوية	68
3. سانت بوف وسؤال "المؤلف"	74
4 بروست ناقدًا: الأسلوب، التقية و"الرؤية"	78
5. أزمة النقد في فترة ما بين الحربين ..	86
1 5 المحلة الفرنسية الجديدة نقد بلا حدود	88
2. 5 رحلة النقد الفرنسي ..	94

الصفحة	الموضوع
97	الفصل الرابع ، نقود التأويل
100	1. مدرسة "جنيف" والنقد الموضوعاتي
100	1. 1 ظاهراتية الخيال
104	2. 1 جاستون باشلار والوعي بالصورة الشعرية
	3. 1 جان بيير ريشار وجان روسي: القراءة
106	"الموضوعاتية"
112	4. 1 جان ستارونسكي أو العلاقة النقدية
115	2. الأدب والتحليل النفسي
115	1. 2 الأدب وعلوم الإنسان
118	2. 2 النصوص المؤسفة للنقد الفرويدي
121	3. 2 شارل مورون والسيكونقد
125	4. 2 النص، القراءة والتحليل النفسي
129	3. الأدب والسوسولوجيا
129	1. 3 تعريفات
133	2. 3 السوسيونقد
136	3. 3 موارد السوسيونقد
140	4. 3 نقود التلقي: مدرسة كونستانس
146	5. 3 النقد الاختزالي عند بورديو
149	الفصل الخامس: العمل بصفته حدثاً لغوياً
152	1. النقد واللسانيات
154	1. 1 رومان جاكسون ومقولة الأدبية

الموضوع	الصفحة
1. 2 تحليل المحكي: علم السرد وحدوده	158
3. 1 ميخائيل باختين: الحوارية و"التناص"	163
2. النقد وشعريات الخطاب	166
1. 2 إميل بنفنست مع ذات المتكلم في الخطاب	166
2. 2 الذات الفاعل في القصيدة مع هنري ميشونيك	171
3. 2 أسلوية ميكائيل ريفاتير	174
4. 2 جان كلود ماثييه وتحويل Plume	176
3. النقد الأدبي وتكوينية (توليدية) النصوص	179
1. 3 ابتكار "ما قبل النص"	179
2. 3 المخطوط بصفته "نسقا"	182
الفصل السادس: النقد المثالي	185
1. شارل بيجي، رائدا	189
2. جان بول سارتر: مرآة عصره النقدية	195
3. موريس بلانشو: بين الأسطورة والميتافيزيقا	200
4. رولان بارت: النقد بصفته فن الشذرة	204
5. جوليان غراك أو النقد الوجداني	210
خاتمة: مواضع جديدة، أساليب نقدية جديدة	215



٧٧ ليس هناك هذا الكتاب لن يكون جزءاً قسما من ولا نظرة شاملة على
تكرار تلك الأدبيات، بل إنه يقدم نفسه بالأمير على أنه تهديد للقراءة
الشخصية للذين التفتوا وتقبلوا لمرادها الأسئلة التي يفرحها النص
الأساسي على النقد. إن الفصل الأول يفرج فمها "إلزام" من خلال
التقليد الكبري المنكرين والمناقضين الفيلولوجيا والهرستيقا،
ويقرر الفصل الثاني "تلك المعطيات" التي نشأت في العصر
الكلاسيكي بصلب وعياً بالإكراهات الشككية والأيستولوجية التي تغير
الأصل الأدبي. أما الفصل الثالث "تلك في سراء العلم" فقد فرغ
نفسه ما دام العقل الأدبي، من القرن التاسع عشر، لا يطرح نفسه
إلى الشريعة الإيستولوجية وهذا يؤخرنا من إلى الفصل الرابع الذي
ينسب على خطوات التأويل الكبرى التي يدها النقد المعاصر، وإلى
الفصل الخامس الذي يقدم على المساعدة الأسلوبية لتجربة اللغة في
قراءة النصوص، وأخيراً، فإن الفصل السادس يفسح المجال للتفكير في
الذو الأسامي الذي لعبه النقد الثقافي، الذي مارسته الكتاب في
القرن العشرين.

الغلاف من قبل



جدير ومروحي

النقد الأدبي

ترجمة وتقديم: شكير نصر الدين

